Rubens et l'école d'Anvers, par Alfred Michiels...









A. MICHIELS

RUBENS

ET

L'ÉCOLE D'ANVERS

1877

page à garder

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE, renfermant l'histoire de la PEINTURE HOLLANDAISE jusqu'à la séparation des deux écoles, *seconde édition*, dix beaux volumes in-8, à 5 fr. le volume....... 50 fr.

L'ART FLAMAND DANS L'EST ET LE MIDI DE LA FRANCE, *rapport au Gouvernement français*, un beau volume in-8, orné d'une importante gravure. — Prix.................................. 10 fr.

Ce dernier livre est le complément indispensable de l'Histoire de la peinture flamande.

3178-77. — CORBEIL. Typ. et stér. de CRÉTÉ.

RUBENS

ET

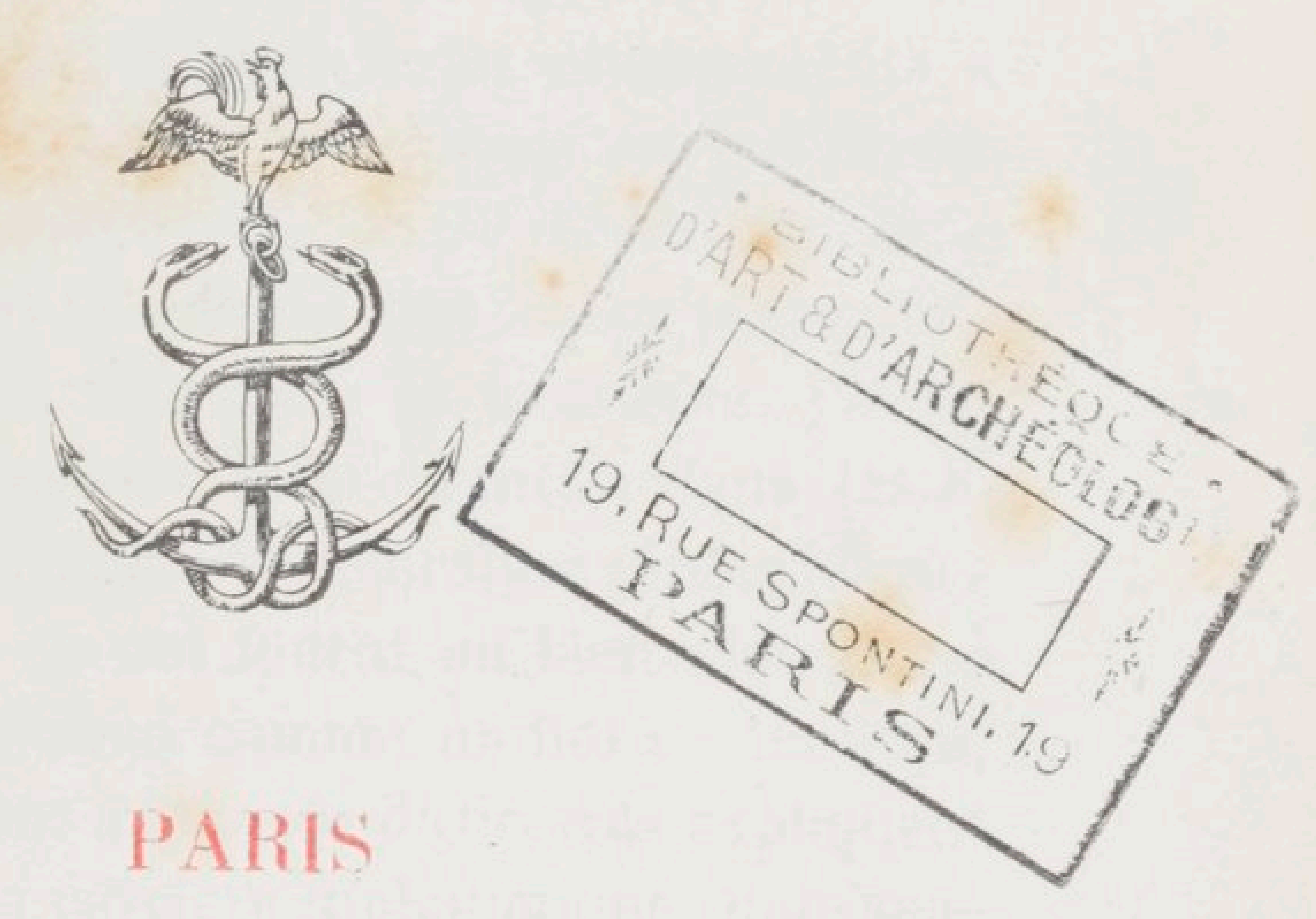
L'ÉCOLE D'ANVERS

PAR

ALFRED MICHIELS

QUATRIÈME ÉDITION

REVUE ET AUGMENTÉE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LOONES, SUCCESSEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

—

1877

AVANT-PROPOS

C'est la quatrième fois qu'on imprime l'étude sur Pierre-Paul Rubens, qui occupe tout ce volume. Par suite d'un heureux hasard, chaque réimpression a eu lieu au moment où sortaient de l'ombre des documents nouveaux et d'une extrême importance, qui dissipaient des erreurs séculaires, opéraient dans la biographie du maître immortel des changements à vue, augmentaient ses titres d'honneur et ses droits si nombreux à la sympathie générale. Cette quatrième édition a les mêmes avantages que les précédentes ; depuis l'année 1868, où a paru la troisième, j'avais recueilli maintes données intéressantes, dans les livres et dans mes voyages d'exploration ; mais les archives de Simancas en ont fourni un bien plus grand nombre : elles ont versé comme un flot de lumière. Les lettres de Rubens au comte d'Olivarès expliquent enfin avec netteté sa carrière diplomatique, non-seulement en Espagne, mais en Angleterre, car elles ont été presque toutes écrites sur les bords de la Tamise. Elles montrent quelle était la nature de ses négociations à Madrid et à Londres, quel but il poursuivait et

par quels moyens. Ce qui était vague et obscur, devient précis et lumineux ; ce qui ennuyait, déroutait le lecteur, le captive maintenant. J'ai dû sacrifier toute mon ancienne narration (que la terre lui soit légère !), et lui substituer un récit nouveau. Le passé est un profond abîme, où on ne plonge pas le regard comme on veut ; toutes sortes de brouillards et de ténèbres y gênent la vue : il faut que des coups de vent inespérés, que des rayons inattendus chassent à l'improviste la brume et l'obscurité. Cet heureux effet a si bien eu lieu pour Rubens, que le peintre flamand le plus célèbre par ses ouvrages sera désormais le plus connu dans sa vie intime ; en lisant les pages suivantes, on croira le fréquenter, le voir peindre, le voir agir et l'entendre parler.

C'est avec l'appui et sous le patronage de la ville d'Anvers que je publie ce volume : dans l'intention du Conseil municipal qui la représente, il est comme un salut aux nobles étrangers qu'elle convoque de tous les points du monde, pour glorifier avec elle un merveilleux génie ; elle leur souhaite la bienvenue, en leur offrant une étude consciencieuse, ample et fidèle sur les épreuves de sa jeunesse, les triomphes de son talent, les principes qui guidaient son travail, les inspirations qui animaient ses chefs-d'œuvre, sur son influence presque illimitée. Même parmi les grands hommes, Rubens est une exception unique : jamais organisation n'a réuni tant de force à tant de souplesse, tant de profondeur à tant de variété, tant d'abondance à tant de mérites supérieurs, tant de finesse à tant de verve, tant de savoir à tant d'imagination.

L'enthousiasme de ses compatriotes pour une si rare nature et l'admiration des connaisseurs, dans le monde entier, sont donc parfaitement légitimes. La peinture est un idéal visible, et c'est toujours une gloire éclatante pour un individu, comme pour un peuple, d'avoir atteint, exprimé l'idéal sous une forme quelconque. Ceux qui aiment la beauté quand elle se révèle par la ligne et par la couleur, l'ordonnance et la perspective, le caractère et le sentiment, éprouvent tous ce que Wordsworth a si bien exprimé à la vue d'un paysage, où l'artiste anglais Beaumont avait heureusement lutté contre la nature : « Honneur à l'art dont la magie a pu arrêter ce nuage et l'immobiliser dans cette forme glorieuse ; qui n'a pas permis à cette fumée légère de s'évanouir, à ces splendides rayons d'abandonner le ciel ; qui a suspendu la marche de ces voyageurs sur le chemin, avant qu'ils se perdissent dans l'ombre de la forêt, et nous montre sur le flot luisant cette barque retenue à l'ancre pour toujours, dans sa baie protectrice. Art des douces émotions, auquel le matin, le midi et le soir prodiguent les ressources de leur mobile magnificence, toi qui, avec une ambition modeste, mais sublime, as donné, pour la joie des yeux, à une minute du temps rapide le calme auguste de l'éternité ! »

1er juin 1877.

RUBENS

ET L'ÉCOLE D'ANVERS

CHAPITRE PREMIER

ORIGINES DE L'ÉCOLE D'ANVERS.

On nomme spécialement École d'Anvers ce groupe d'artistes supérieurs qui ont eu Pierre-Paul Rubens pour maître et pour chef. Ce n'est pas que la reine de l'Escaut n'eût produit ou adopté, à une époque plus ancienne, des peintres d'un grand talent ; mais ils ne formèrent point de disciples remarquables, ou n'atteignirent pas ce degré d'excellence qui fixe l'attention universelle. Pour fonder une école célèbre, il ne faut pas seulement voir la nature et la reproduire d'une certaine façon, entraîner d'autres esprits dans son cercle intellectuel, leur communiquer ses goûts, ses habitudes d'imagination et ses procédés techniques ; il faut encore exercer avec une vigueur extraordinaire cette action paternelle, de sorte que le maître et les élèves défilent à travers l'histoire comme une troupe

glorieuse, couronnée par l'admiration publique. Rubens seul, dans la ville d'Anvers, fut assez puissant pour grouper autour de lui une de ces robustes phalanges, où chaque peintre était comme un apôtre, que dominait son génie. Frans Floris obtint sans doute de grands succès et réunit dans son atelier jusqu'à cent vingt élèves ; mais la nature ne lui avait pas donné les hautes vues, le talent exceptionnel, qui provoquent l'enthousiasme, portent au loin la renommée d'un artiste et fécondent son enseignement ; les continuateurs de son œuvre demeurèrent, comme lui, à mi-côte, ne purent escalader les sommets où trônent, en pleine lumière, les rois de la palette.

Mais si Rubens éclipsa tout, dès qu'il parut ; si aucun de ses devanciers ne peut soutenir le voisinage de sa gloire, il y eut des hommes d'un vrai mérite parmi ses prédécesseurs. Ils ne lui furent pas inutiles. Montrer comment ils préparèrent ses voies, comment l'art du pinceau débuta, en des temps éloignés, sur les rives de l'Escaut, ne sera aux yeux de personne un travail sans intérêt et sans importance. Nous aborderons donc notre sujet par cette enquête nécessaire. Nous voici arrivés dans le port de la grande cité commerciale ; jetons l'ancre et débarquons.

Le renseignement le plus ancien que l'on possède touchant les origines de l'École anversoise date de l'année 1382. C'est une ordonnance sur parchemin, provenant des archives du métier des orfévres et conservée maintenant dans celles de la ville, qui nous fait assister, en quelque sorte, à la naissance de la corporation de Saint-Luc. Le chevalier Jean van Ymmersele, écoutète ou magistrat suprême d'Anvers, sorte de bailli flamand, les échevins et le conseil municipal y font savoir que les « bons compagnons réunis des orfévres, peintres, vitriers, brodeurs, ébénistes, passementiers, ont résolu ensemble de fonder une corporation, qu'ils sont

venus en conséquence les trouver, en les priant de leur donner des statuts qui puissent diriger et entretenir la ghilde, qui lui permettent de se procurer les fonds nécessaires pour subvenir aux frais d'une pareille association. D'après l'article premier, nul ne pouvait faire partie de la jurande, s'il n'était bourgeois d'Anvers ou ne se mettait en mesure d'obtenir cette qualité. Les articles suivants déterminent les taxes qu'il faudra payer pour devenir élève, puis pour devenir franc-maître, soit qu'on eût appris son métier dans la compagnie, soit qu'on vînt du dehors, et dispensent de toute contribution les fils des francs-maîtres. Ils règlent aussi la manière dont les arbitrages auront lieu, quand il surviendra entre les sociétaires quelque démêlé.

Une ordonnance du 26 novembre 1434, promulguée par le bourgmestre et les échevins, confirme ces premiers statuts, décrète que tout enfant légitime d'un maître payera, pour entrer dans la ghilde, deux florins du Rhin, tout enfant naturel seulement un florin, édicte des peines contre ceux qui emploieraient dans leurs travaux de l'or et de l'argent de mauvais aloi, et contre ceux qui voudraient exécuter publiquement ou secrètement des ouvrages, pour en tirer profit, sans appartenir à la corporation.

Quelques années seulement s'écoulèrent, et le 22 juillet 1442, la jurande obtint des règlements plus détaillés, qui formèrent une sorte de charte et lui donnèrent une constitution définitive. Voici le début de cet acte, que je traduis du flamand :

« Nous, Jean van der Brugghen, chevalier, seigneur de Blaesvelt, écoutète d'Anvers et margrave du Rhin, le bourgmestre, les échevins et le conseil municipal d'Anvers, faisons savoir à un chacun que les honnêtes bourgeois composant la Société réunie des peintres, sculpteurs en bois, tailleurs de pierre, verriers, enlumineurs, imprimeurs et gens d'autres professions ap-

partenant à la confrérie de Saint-Luc, nous ayant exposé que les marguilliers de Notre-Dame leur ont octroyé dans ladite église une chapelle, qu'ils ont richement ornée en l'honneur de Dieu et de saint Luc et voudraient encore embellir, si nous leur accordions certains règlements et priviléges qui les maintiendraient en bonne intelligence et assureraient leur prospérité; comme nous ne souhaitons que leur bien et désirons voir régner parmi eux la concorde, nous avons mûrement délibéré entre nous sur les articles désirés par ces braves gens, et nous leur avons octroyé les statuts ci-dessous désignés. »

Avant 1453, la ghilde ne tenait aucun registre, pas même pour inscrire les noms des élèves et des francs-maîtres qui étaient admis, des doyens et jurés qu'on nommait par élection. Mais, cette année-là, les doyens Pierre Steenwinckel et Michel Hermans, avec d'autres notables de la corporation, décidèrent qu'il fallait dresser une liste de tous les membres actuels, de tous ceux qu'on recevrait à l'avenir et chargèrent de ce soin un nommé J. van Schille. Le secrétaire se mit à l'œuvre et débuta ainsi :

« Au nom et en l'honneur de Notre-Seigneur Jésus-Christ, de Marie sa mère et de saint Luc, ce livre a été commencé, que l'on nomme ou appelle le registre de la confrérie de Saint-Luc, où sont inscrits tous les membres de ladite confrérie, à partir de l'année 1453, dans la ville d'Anvers. »

Vient ensuite une exhortation rimée :

« Seigneurs doyens, anciens et autres chefs de la ghilde, rendez intègrement la justice, comme faisait Salomon ; ne considérez pas les personnes, riches ou pauvres, mais le droit ; observez les ordonnances de la commune, et vous vivrez dès lors en paix avec le Christ. »

A partir de ce moment donc, la jurande fonctionna

régulièrement, comme un corps bien organisé. Dès l'année 1454, on inscrivit sur un tableau, que l'on conserve au musée d'Anvers, les noms des chefs et doyens, renouvelés tous les ans par élection. La dignité de *prince* était conférée, de temps en temps, à de nobles personnages, qui, sans être artistes, pouvaient protéger la ghilde : leurs noms se trouvent sur la liste officielle. Jean Scuermoke, peintre verrier, Jean Snellaert, peintre de panneaux, commencent la série. Onze artistes, qui exécutaient des images, faisaient alors partie de l'association. L'obscurité la plus profonde les environne, et aucun travail de leur pinceau ne nous est parvenu. Il y a tout lieu de penser que la nature ne leur avait pas octroyé le don magique du talent, que leur main prosaïque traçait de fades tableaux, sans inspiration et sans caractère. Les grandes villes de la Belgique, Maseyck, Bouvigne, Dinant, Maubeuge, Bruxelles, Ypres, Louvain, Bruges, produisaient alors ou avaient produit des hommes supérieurs. Le plus jeune des Van Eyck était mort depuis quatorze ans ; le génie de la race néerlandaise entrait en pleine fleur. Anvers néanmoins, où tant de grands peintres devaient naître par la suite, ne donnait le jour qu'à des artistes vulgaires, et cette bizarrerie de la destinée se prolongea durant tout le quinzième siècle.

Le public cependant, les amateurs indigènes, les patrons de navires, les marchands étrangers, les clercs et la noblesse encourageaient la ghilde naissante. Les panneaux historiés se vendaient très-bien. Un établissement que fondèrent, en 1460, les marguilliers de Notre-Dame, en fournit une preuve décisive. La cathédrale possédait, à côté du cimetière où elle enterrait le commun des fidèles, un grand terrain vague, dont les administrateurs jugèrent devoir tirer parti. Le dessein qu'ils trouvèrent le plus avantageux fut d'y construire deux rues, qui se coupaient à angle droit : l'une, nommée

Longue-Rue du Pand (mot que nous expliquerons tout à l'heure), allait du marché aux Souliers au rempart des Lombards ; l'autre nommée Petite-Rue du Pand, allait de la Longue-Rue à la rue des Peignes. Le mot *pand* ou *pant* veut dire, dans la langue nationale des Pays-Bas, magasin, entrepôt, bazar. C'était donc un lieu d'exposition et de vente que les marguilliers de Notre-Dame avaient fait bâtir, dans l'intérêt des peintres, statuaires et sculpteurs en bois. Les constructions n'avaient probablement qu'un rez-de-chaussée, formaient des rangs de boutiques, sans pièces d'habitation, où les confrères étalaient leurs ouvrages. Les difficultés de toutes sortes qu'ils rencontraient pour le placement de leurs travaux demandaient qu'on leur vînt en aide. Les peintres, notamment, se trouvaient réduits à colporter leurs tableaux de foire en foire ; s'ils craignaient de perdre leur temps, s'ils restaient au logis, c'étaient leurs femmes qui exécutaient ces pénibles voyages. Dans les marchés même, où stationnait l'un des conjoints, il lui fallait subir les caprices du ciel, voir la pluie, la neige, l'âpre vent du nord assaillir les tableaux, ou obtenir avec peine dans une halle couverte, au milieu des ballots et des marchandises, quelque place désavantageuse, insuffisante et mal éclairée. Le vaste bazar construit par les intelligents marguilliers allait donc protéger les artistes contre une foule d'accidents et leur épargner toutes sortes de mésaventures, soit qu'ils habitassent la ville, soit qu'ils apportassent leurs œuvres du dehors.

Les peintres, sculpteurs, orfévres domiciliés dans la commune n'avaient pas seuls effectivement le droit d'en faire usage. Par une combinaison assez rare, peut-être unique, les deux maîtrises d'Anvers et de Bruxelles avaient formé un accord intime, qui leur assurait les mêmes priviléges et unissait leurs intérêts. Les artistes de Bruxelles étaient traités à Anvers comme des membres de l'association locale, et réciproquement.

Le bazar de Notre-Dame remplit d'abord sa destination d'une manière toute naturelle, par suite de conventions verbales, sans qu'on eût rédigé aucun article. Mais peu à peu on vit la nécessité de faire des stipulations écrites ; les chefs des deux corporations s'entendirent avec la municipalité d'Anvers, et une grande démarche eut lieu, qui amena l'effet voulu. Le trésorier et les marguilliers de Notre-Dame, les délégués de la ville, les doyens et les membres de la corporation de Saint-Luc à Anvers, les jurés et les chapelains de la corporation de Bruxelles, arrêtèrent en commun certaines clauses, puis demandèrent au conseil municipal de les ratifier. Une ordonnance promulguée par les échevins Simon de Pantgate et Adrien Gheerts leur donna le caractère légal. Elle déclarait que les membres des deux associations auraient le droit d'exposer leurs ouvrages dans l'établissement de Notre-Dame, *les jours de marché* (condition assez singulière), en payant deux gros, monnaie flamande, pour chaque pied carré de surface, pendant les deux premières années, quatre gros, pendant les trente-deux années suivantes. Il leur était permis de choisir l'un ou l'autre côté du bazar, et on devait leur fournir gratuitement tous les objets nécessaires pour mettre en place leurs tableaux. En outre, dans chacune des deux rues ou sections du bazar, on devait leur réserver une chambre pour y tenir conseil, pour y déposer leurs chevalets et autres instruments de leur profession, sans leur faire payer aucune redevance. Un prud'homme élu par la ghilde anversoise et un autre élu par la corporation de Bruxelles avaient mission d'arranger, avec le concours du trésorier de la cathédrale et des marguilliers, tous les différends et litiges qui pourraient survenir entre les exposants, à la condition que lesdits prud'hommes ne termineraient jamais le débat sans les administrateurs de l'église et sans l'intervention des autorités judiciaires, pour qu'on fût en

mesure d'infliger des peines aux contrevenants, s'il y avait lieu. Un édit supplémentaire du 3 septembre 1484 finit de régulariser le service de l'établissement. Il y est arrêté que les tableaux d'autel, les tableaux ordinaires, les statues, tabernacles, chaires et autres objets, garnis ou non garnis de leurs accessoires, en bois, en pierre, en différents matériaux, appartenant à des artistes de la ville ou à des artistes du dehors, ne seront vendus nulle autre part, les jours de marché, que dans le bazar de Notre-Dame et par l'entremise des peintres d'Anvers et de Bruxelles, sous peine de trois vieux écus, ayant l'épaisseur et la largeur normales, amende dont un tiers reviendra aux autorités, un tiers à la ville et un tiers aux deux corporations de Saint-Luc.

Les mesures les plus sages, les plus bienveillantes étaient donc prises dans le but de faciliter la production et le commerce des objets d'art. En 1470 et en 1472, on avait perfectionné les statuts de la ghilde locale, on y avait ajouté un grand nombre d'articles nouveaux, pour réglementer l'exercice des diverses professions, pour leur imposer des méthodes et des pratiques loyales, mais aussi pour accroître les revenus de la société, en augmentant les droits de réception comme maître ou comme élève, et la taxe mortuaire.

Les favorables dispositions, néanmoins, qui auraient dû faire éclore des talents, susciter quelque génie, enfanter une école, ne profitèrent qu'à des natures communes, à des peintres sans vigueur et sans originalité. L'haleine printanière soufflait sur une lande stérile. Les œuvres excellentes, venues de Bruxelles, de Louvain, de Bruges ou d'ailleurs, qui ornaient par moments le caravansérail de Notre-Dame, ne fécondèrent elles-mêmes aucun esprit. La ghilde seule continuait à être intéressante; par bonheur, nous connaissons mieux son histoire que celle de toutes les sociétés analogues.

En 1480, la compagnie de la Giroflée, chambre de rhétorique qui avait choisi cette fleur pour emblème et adopté pour devise : *Réunis par l'amitié* (Uyt jonsten verzaemt), voyant prospérer la maîtrise de Saint-Luc, témoigna le désir de lui être adjointe. On se garda bien de la repousser, car elle complétait la troupe. Un des plus grands plaisirs du temps consistait à former ce que nous appellerions des théâtres de société : un certain nombre d'individus, qui n'étaient pas acteurs de profession, se réunissaient pour débiter des pièces, ordinairement composées par l'un d'entre eux. Ils jouaient aussi des charades, déclamaient des poésies de leur invention, proposaient ou devinaient des énigmes, dessinaient sur de grands tableaux des rébus qu'il fallait expliquer. Tout cela était conçu dans un goût barbare. Les membres de ces communautés traitèrent même plus tard des questions scientifiques, tantôt de vive voix, tantôt dans des mémoires. Quelques-uns de ces écrits nous sont demeurés : on y trouve parfois de l'érudition, mais indigeste et puérile, entassement de faits et de dates que nulle idée ne coordonne, ne vivifie, et dont le style baroque est dépourvu d'agrément (1). Deux autres chambres de rhétorique, celle du Souci d'abord, ayant pour devise : *Croissant en vertu*, puis celle de la Branche d'Olivier, ayant pour emblème la colombe apportant à Noé un rameau vert de cet arbre, et pour légende : *Ecce gratia*, se réunirent par la suite à la jurande de Saint-Luc. On ne sait point quand fut incorporée la première, mais la seconde, fondée en 1500 par Joris de Formantel, fut aussitôt accueillie.

Les diverses maîtrises des Pays-Bas se convoquaient à de grandes fêtes, où elles luttaient soit d'intelligence, soit d'adresse, pour obtenir des vases d'or et d'argent

(1) *Geschiedkundige Aenteekeningen*, etc. par Van Ertborn. — Cornelissen, *De l'origine des chambres de Rhétorique*. — *Schets eener Geschiedenis der Rederyken*, par Kops.

offerts en prix. La *Chronique de Malines* rapporte qu'une société de la ville, dite Société de la Vieille-Arbalète, éclipsa les tireurs de quarante-deux autres villes, réunis à Tournay, dans l'année 1455. Ces corporations se multiplièrent tellement que la Belgique seule possédait, au seizième siècle, cinquante-neuf chambres de rhétorique, dont un bon nombre avaient été fondées pendant le quinzième, et dont la première, celle de Diest, remontait à l'année 1302 (1). En 1491, un membre de la confrérie de Saint-Luc, nommé Jean Casus, remporta le prix d'un grand tournoi littéraire tenu à Malines, auquel il prit part avec plusieurs de ses collègues : la même année, les Anversois triomphèrent encore à Bruxelles dans une lutte semblable. En ces deux occasions, ils jouèrent une pièce ou, comme on disait alors, un *esbatement*. Les années 1492 et 1493 furent aussi pour eux des temps de victoires.

La confrérie de Saint-Luc se distinguait en outre dans les circonstances solennelles, comme les entrées des princes et l'installation des ducs de Brabant. Les divers métiers de la corporation avaient à cœur de montrer leur savoir-faire ; les menuisiers dressaient des arcs de triomphe, des estrades ; les tapissiers et marchands de custodes les ornaient de draperies ; les sculpteurs en pierre et en bois les décoraient de statues, et les imagiers y traçaient rapidement de vives peintures. Par la suite, Rubens exécuta pour une fête analogue de véritables chef-d'œuvre, que le burin nous a conservés (2). La première cérémonie de ce genre où figure la maîtrise de Saint-Luc, la première au moins dont ses archives fassent mention, fut l'entrée de l'empereur Frédéric, de son fils Maximilien, roi des Romains, et du prince

(1) Grammaye, *Antiquités du Brabant.*

(2) L'entrée à Anvers du prince Ferdinand, frère de Philippe IV, et gouverneur des Pays-Bas, donna lieu à ces compositions, en 1635.

Philippe-François, qui venait ceindre la couronne ducale du Brabant. Les membres de la ghilde jouèrent devant eux plusieurs pièces. Le texte d'une de ces ébauches nous est resté (1). Nous allons en donner une courte analyse, parce qu'on y voit percer, sous la forme littéraire, une des tendances de l'école anversoise.

Weirbracht, aubergiste, a épousé une jolie femme, qui le rendrait heureux, si elle n'était pas toujours malade, ou ne feignait point de l'être avec tant d'habileté, que le pauvre homme la plaint du fond de son cœur. Elle finit par lui persuader que le seul moyen de la guérir, c'est d'aller dans les Indes chercher une eau merveilleuse. Le mari trouve le voyage un peu long, mais la tendresse conjugale l'emporte sur tous les autres sentiments : Weirbracht se met en route. A peine sort-il de chez lui qu'il rencontre un marchand de poulets, la hotte au dos, et comme ils sont très-intimes, l'aubergiste lui confie son chagrin. Le persécuteur de la volaille se prend à rire et lui assure que tout cela est une farce, un prétexte dont on se sert pour l'éloigner. Il lui conseille de se mettre dans sa hotte. — « J'irai me loger chez vous, lui dit-il, et vous y rentrerez avec moi, sans qu'on se doute de votre présence ; vous verrez alors si mes soupçons ne se confirment pas. » — L'aubergiste aime mieux suivre ce plan que de partir pour les Indes.

Pendant qu'ils causaient, la chétive et souffrante épouse avait repris toute sa santé. Un prêtre de ses amis était venu lui imposer les mains et lui donner sa bénédiction. Ils avaient dressé la table, choisi le meilleur vin, et, tout en dégustant de bons morceaux, plaisantaient du crédule mari : leur intention était de passer

(1) Le papier, l'écriture et le style, comparés aux différents actes des archives en fixent la date de l'année 1480 à l'année 1500. On peut donc supposer qu'elle fut du nombre des morceaux représentés devant les souverains (*Geschiedkundige Aenteekeningen*, page 10).

la nuit ensemble. Mais voilà que le marchand de poulets vient demander un gîte : l'hôtesse le lui refuse tout net. Cependant, comme le prêtre lui fait observer que ce désir trop évident de rester seuls peut inspirer des soupçons, elle laisse entrer l'ennemi dans la place. Le trafiquant s'assied, mange et boit avec eux. L'entretien s'anime et le couple jovial tombe encore sur le pauvre aubergiste, dont ils raillent la confiante simplicité. Le mari ne perd pas un mot de leurs touchants discours. Bien convaincu enfin de leurs bonnes dispositions à son égard, il sort de sa hotte et les chasse tous deux à coups de bâton.

Comme il y a un grand nombre de mots et de locutions françaises dans cette petite pièce, on doit croire que c'est une *sotie* traduite en flamand, après avoir été d'abord un fabliau. Mais, quelle que soit son origine, elle prouve que dès lors les habitants d'Anvers ne témoignaient pas au clergé une déférence superstitieuse ; elle annonce les rapides progrès que le calvinisme devait faire dans la cité brabançonne, au seizième siècle, et l'insouciante liberté de Rubens, de ses élèves et imitateurs, quand ils traitaient des scènes religieuses, indifférence mêlée d'un véritable paganisme.

En 1493, les doyens firent décorer à neuf la chapelle de la ghilde, dans la cathédrale. Ils y placèrent des statues d'anges, ainsi que les emblèmes et les armoiries de la société : ces dernières se composent de trois écus d'argent (1) sur un champ cramoisi, avec une tête de bœuf pour cimier. C'est ici le lieu de faire observer combien les jurandes et maîtrises ont été favorables au développement de la peinture néerlandaise. Presque toutes avaient des autels particuliers dans les églises, et, le point d'honneur s'en mêlant, elles les ornaient à l'envi les unes des autres. La seule église de Notre-

(1) *Écus* dans le sens de boucliers.

Dame, à Anvers, renfermait vingt-quatre chapelles de corps et métiers, chapelles que l'invasion française a seule détruites, en 1794. On y voyait cinquante et un tableaux, dont plusieurs étaient des chefs-d'œuvre. La *Descente de croix*, la *Visitation*, la *Présentation au Temple*, par Rubens, décoraient celle des arquebusiers. Parmi les autres toiles on distinguait quatre morceaux de Michel van Coxie, deux de Frans Floris, seize de Martin de Vos, et des ouvrages uniques de Wenceslas Coeberger, Otho Venius, Henri van Balen le Vieux, Cornille Schut et François Pourbus (1). Les jurandes des autres villes possédaient aussi des autels dans les églises de chaque endroit et les paraient somptueusement. Que l'on juge maintenant combien cet usage était propice aux beaux-arts, combien les peintres, les sculpteurs lui devaient d'occasions précieuses pour déployer leur talent, s'assurer des gains honorables et mettre leurs panneaux, leurs statues en permanence sous les yeux du public ! La corporation d'ailleurs formait une sorte de grande famille, et comme il y entrait des hommes de professions très-diverses, si les coloristes trouvaient des jaloux parmi leurs confrères, ils devaient nouer des amitiés avec les autres membres de la ghilde, rencontrer parmi eux des admirateurs, des chalands et des soutiens. N'oublions pas non plus qu'une foule de ces jurandes avaient des maisons communes, appelées *Chambres*, dont un grand nombre subsiste encore, notamment à Bruxelles, Anvers, Gand, Bruges et Ypres. On décorait souvent ces habitations de peintures sur bois ou sur toile. Ainsi la la chambre du Vieux-Serment (2) de l'Arbalète, à An-

(1) *Description des principaux ouvrages de peinture et sculpture actuellement existants dans les églises, couvents et lieux publics de la ville d'Anvers ;* brochure de 107 pages, publiée à Anvers au dix-huitième siècle, sans date.

(2) Dans les Pays-Bas, le mot *serment* est synonyme de ghilde, quand il s'agit d'une corporation qui s'exerce au maniement des armes, parce que la ville faisait prêter serment de fidélité à ses chefs.

vers, renfermait jadis un tableau d'Abraham Janssens, figurant la Concorde, et la reproduction d'une toile de Rubens par Gérard Hoet. Ces compositions ornaient deux cheminées. La chambre du Jeune-Serment de l'Arc possédait une œuvre de Jean Fyt, avec des personnages de Jordaens, et un *Saint-Sébastien* de Michel van Coxie : dans la chambre du Serment des Escrimeurs se trouvait un grand morceau de Joseph van Craesbeeck, qui représentait la place publique où cette compagnie manœuvrait et s'exerçait : les figures étaient les images de tous ses doyens. Plus tard, lorsque la confrérie de Saint-Luc fut logée dans la Bourse d'Anvers, elle orna les salles mises à sa disposition avec une bien autre magnificence, comme on le verra en temps et lieu.

Quelques détails des fêtes que donnait la ghilde méritent encore d'être mentionnés. Lorsque Philippe, duc de Brabant, convoqua, par exemple, toutes les sociétés de Rhétorique à Malines, en 1493, la maîtrise de Saint-Luc se rendit dans *la jolie ville*, ainsi nommée à cause de son élégance et de sa propreté, avec un char de triomphe, qui portait son patron occupé à peindre la Vierge. L'année suivante, Blanca-Maria, femme de l'empereur Maximilien, ayant fait à Anvers une entrée solennelle, le jour même où tombait la fête de saint Luc, la ghilde donna en l'honneur de l'apôtre et de la princesse le spectacle d'un tournoi, dans lequel trente chevaliers parurent, le casque en tête et la lance à la main. Peu de temps auparavant, elle avait dressé sur la grande place les statues de Junon, Vénus, Pallas et autres déesses olympiques, pour glorifier l'empereur Maximilien et charmer sa vue. En 1495, elle joua une pièce intitulée : *La Conquête de la Toison d'or*, qui ne renfermait pas moins de 2,800 vers et obtint un si grand succès, que la compagnie la représenta de nouveau à la mi-carême. Le pape Alexandre VI l'autorisa, cette même année, par une bulle, à établir dans la cathédrale une

pieuse confrérie, sous l'invocation de Notre-Dame des Sept-Douleurs. On voit combien d'objets disparates occupaient l'attention de la ghilde. Tantôt c'étaient les traditions chevaleresques, les légendes, les idées chrétiennes, tantôt les souvenirs de l'antiquité, les dieux et les héros païens, qui tenaient la première place dans ses galas et festivals. Cette lutte de la Renaissance et du moyen âge, au bord de l'Escaut, dès la fin du quinzième siècle et pendant le règne de la manière brugeoise, toute septentrionale, tout imprégnée de dévotion et de poésie catholique, est assurément un fait curieux à signaler.

Ainsi, la corporation de Saint-Luc vivait, prospérait, brillait, donnait des fêtes, montrait de la verve, étalait du luxe, avait toutes les apparences de la force et de la grandeur; mais il lui manquait le don souverain, l'attrait, la grâce, le faste sans pareil, la couronne du talent

---

CHAPITRE II

LES PRÉDÉCESSEURS DE RUBENS.

Enfin, dans le demi-jour qui éclairait insuffisamment l'école d'Anvers, et que rien ne changeait en aurore, un homme d'élite apparut tout à coup, semblable à un roi mage guidé par une étoile. Il se nommait Quentin Metsys, et était issu d'une race laborieuse, où on travaillait le fer avec une habileté remarquable, où on en fabriquait des serrures, des outils, des rampes, balustrades, cages de puits, tabernacles, dais d'autels, couvercles de fonts baptismaux. Cette famille se composait de deux branches, l'une qui habitait Anvers, l'autre Louvain. Ce fut dans cette dernière ville que le peintre futur vint au monde, en 1466. Il apprit tout jeune à battre l'enclume et à manier les lourdes pinces des taillandiers. Nul doute qu'il ne révélât dès ses débuts le sentiment de l'élégance et une adresse de main peu commune. Son imagination, d'ailleurs, subissait les influences les plus heureuses. Louvain montrait, au quinzième siècle, un goût passionné pour les beaux-arts. Mathieu de Layens construisait alors son riche et gracieux hôtel de ville, le peintre décorateur Hubert Stuerbout dessinait les modèles des bas-reliefs qui devaient orner les impostes des niches ; les sculpteurs Othon van den Putte, Guillaume Ards, Josse

Beyert et Guillaume Faes taillaient la pierre en hommes supérieurs ; Thierry Bouts fondait une école de peinture, qui semble avoir prospéré, puisque l'on connaît les noms de treize élèves formés par lui ; enfin la serrurerie et l'horlogerie produisaient des chefs-d'œuvre. A la fin du siècle cependant la fortune de la cité penchait vers son déclin, tandis que la navigation, le commerce et l'industrie prenaient à Anvers de rapides développements.

Le père de Quentin Metsys étant mort avant l'année 1482, et Josse, son fils aîné, ayant pris possession de la forge patrimoniale, puis s'étant marié en 1488, Quentin jugea nécessaire d'aller chercher fortune dans une autre ville, et d'emmener sa mère, qui aimait mieux le suivre que de faire partie du nouveau ménage. La seule résidence qu'il pût choisir était Anvers, berceau probable de sa famille, où se concentrait alors le commerce des Pays-Bas, et où il était sûr de trouver d'abondantes ressources. Un jour donc, il y arriva, loua dans la rue des Tanneurs une petite habitation que l'image d'un singe, taillée au-dessus de la porte, désignait en place de numéro, suivant une habitude naïve de l'époque.

Tout le monde connaît l'histoire de son premier amour, histoire gracieuse et poétique, regardée longtemps comme une légende, mais d'une exactitude incontestable. Le forgeron s'était épris d'une jeune personne distinguée, à laquelle plaisait sa belle figure et qui rêvait d'affronter avec lui les caprices du sort. Mais son père était passionné pour la peinture, voulait marier sa fille avec un peintre et jugeait trop grossière la profession du batteur d'enclume. Inspiré par la tendresse, Quentin Metsys abandonna les tenailles et le marteau, entra dans l'atelier d'un coloriste et habitua sa main robuste au travail délicat des imagiers. Son talent se développa d'une manière si rapide qu'on ne

tarda point à sonner pour lui le carillon des noces. Et la blanche couronne des fiancées orna le front d'Alice van Tuylt.

On n'a jamais cherché en quel endroit eut lieu cette romanesque aventure. Mais une circonstance paraît prouver que ce fut à Louvain : c'est à Louvain que Metsys dut faire son apprentissage de coloriste, chez un des fils de Thierry Bouts, sa manière se rapprochant surtout du style qui régnait dans cette école. Aussi ne figure-t-il point comme élève sur les registres de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, où il fut admis d'emblée comme franc-maître en 1491. Il avait alors vingt-cinq ans. C'est bien l'âge des tendresses passionnées, où l'on s'écrie : « Une heure, et puis mourir ! » Quand il vint s'établir sur les bords de l'Escaut, il est donc probable qu'il emmenait avec lui sa jeune femme.

Le succès de Metsys paraît avoir été beaucoup plus précoce, sa destinée beaucoup plus brillante qu'on ne l'avait supposé jusqu'ici. Une vieille tradition, en Angleterre, tradition reproduite par tous les guides au château de Windsor (1), lui attribue la cage en fer martelé, qui environne le tombeau d'Édouard IV, sous les voûtes de la chapelle Saint-George, magnifique réseau de métal, où une imagination puissante a été secondée par une main habile. On n'a jamais cité à l'appui du fait une preuve authentique, mais peut-être en découvrirait-on, si on fouillait les archives du vieux manoir. Édouard IV avait commencé l'érection de cette chapelle en 1474, puis il était mort, après vingt-deux ans de règne, le 9 avril 1483. Henri VII, qui monta sur le trône en 1485, lorsque Metsys avait déjà dix-neuf ans, continua le pieux édifice et chargea son premier ministre, Réginald Bray, de surveiller les travaux. Mais que le forgeron de Louvain ait exécuté seul, ou avec son

(1) Voyez, entre autres, le charmant volume d'Edward Jesse : *A summer's Day at Windsor*.

frère Josse, le splendide entourage, il est positif qu'il travailla de bonne heure pour la Grande-Bretagne.

C'est ce que mettent hors de doute les magnifiques tapisseries conservées, depuis 221 ans, dans la cathédrale d'Aix, en Provence. Elles décoraient à Londres, avant la révolution de 1648, l'ancienne église de Saint-Paul, monument célèbre, détruit peu de temps après par les flammes, en 1666. Vendues à vil prix, quand la sournoise ambition de Cromwell eut abattu la tête de Charles Ier, elles passèrent sur le continent et se trouvaient à Paris en 1656. Un chanoine d'Aix, le sieur De Minata, ayant eu occasion de les voir, les acheta, le 4 avril de cette année, pour la somme de 1,200 écus, suivant le témoignage des archives capitulaires. Elles forment une suite de quinze grands panneaux, où sont traités vingt-huit sujets, où l'histoire de la Vierge se trouve mêlée habilement à l'histoire du Christ : la grande scène du Jugement dernier, prédite par le Messie peu de temps avant sa mort, termine la narration. Le style est absolument conforme à la manière de Quentin Metsys, et les caractères en sont si nets, si bien accusés, qu'on ne pourrait essayer une attribution différente. C'est le genre de physionomies qu'il aimait, la forme singulière qu'il donnait aux yeux, ses amples costumes et ses étoffes surabondantes, sa façon connue de les agencer. Les images de femmes, qui sont nombreuses, offrent toutes, à peu d'exception près, le type anversois. Une inscription latine, où le nom de l'auteur a malheureusement disparu, nous apprend que ce vaste poëme fut terminé en 1511.

Or, les frais paraissent en avoir été payés au moyen d'une souscription, et les diverses tapisseries portent les armes des personnages qui en ont acquitté la dépense. Ces illustres amateurs n'étaient rien moins que Henri VII et Henri VIII, Réginald Bray, ministre favori du premier roi, le cardinal Morton, nommé archevêque

de Kenterbury en 1486, mort en 1500; Henri Deen, son successeur, chef du diocèse jusqu'en l'année 1506; William Warham, qui était évêque de Londres et grand chancelier d'Angleterre, quand il fut nommé à son tour primat du royaume. Citons encore les armoiries des familles Okthanton et Portland. Metsys dut en conséquence faire plusieurs voyages à Londres, fréquenter la haute aristocratie britannique. Et ces nobles relations ne cessèrent jamais, car le fameux Thomas Morus, qui devint grand chancelier d'Angleterre, lui adressait en 1519 une pièce de vers latins, où il le comble d'éloges, où il l'appelle *régénérateur d'un vieil art*, expression très-remarquable, puisque Metsys donnait effectivement à l'art de peindre une direction nouvelle (1).

La première école flamande avait, sous son aspect tranquille, la vie la plus profonde et la plus caractérisée. Quel homme de goût n'admire, ne regrette un peu ce style original et frappant, cette couleur fine, intense, que l'on prendrait pour de l'émail, tant le grain en est serré, tant la surface en est brillante et polie; cette précision de dessin que l'on aime, quand on y a l'œil habitué, quoiqu'elle paraisse dure aux admirateurs exclusifs de la manière moderne; cette observation délicate, minutieuse, de la nature, qui ne néglige aucun détail; ce système de composition, qui embrasse tous les objets, en sorte que chaque tableau est une image du monde, où figurent près de l'homme les bois, les prairies, le ciel, les fleurs, les animaux, les étangs et les rivières, les œuvres de l'architecture et les productions variées de l'industrie; enfin ce sentiment pieux, tranquille, doux et rêveur, qui est spécial au quinzième siècle et au début du seizième, don gracieux

(1) Pour de plus grands détails sur cette phase de sa vie demeurée inconnue, voyez mon livre intitulé : *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, chap. XVIII (Paris, Henri Loones, 1877).

attestant la jeunesse de la peinture et l'heureuse influence des idées chrétiennes ? Les écoles savantes le détruisirent peu à peu ; c'était une première fleur, elle tomba, quand le printemps fit place à l'été, quand l'art moderne entra dans son âge mûr. Mais, si brillantes qu'aient pu être les qualités obtenues depuis, on regrette souvent la fraîcheur morale, la noble ingénuité de l'époque antérieure, comme on regrette dans la femme accomplie et expérimentée le charme virginal, la tendresse confiante et naïve, la beauté suave et intacte de la jeune fille : c'est l'attrait du matin opposé à l'éclat du jour.

Mais tout change en ce monde, et change par des modifications insensibles. Une loi mystérieuse, qui s'applique aux sphères les plus vastes, comme aux cirons et aux cryptogames, veut que chaque existence se transforme, soit agitée d'un mouvement perpétuel : la mort même, dans ses décompositions rapides, n'a pas un instant de repos. Metsys ne suivit donc point docilement la route frayée par ses prédécesseurs. Il peignait plus hardiment que l'école de Bruges : son dessin était plus facile, la dimension de ses personnages plus grande. Quoique ses rudes travaux n'eussent pas altéré la délicatesse de sa main, que sa couleur soit fine et harmonieuse, il l'appliquait avec une largeur inconnue avant lui : on y sent un vague effort pour se rapprocher de la nature, pour modifier l'ancienne manière. L'école de Thierry Bouts fut son point de départ, mais il la dépassa. Les effets qu'il cherche, les combinaisons qu'il essaie, témoignent d'une profonde pensée. Les accessoires perdirent avec lui de leur importance : quoiqu'il les traitât d'une façon moins timide, il en détourna l'attention au profit des acteurs. L'homme prit dans les œuvres figurées la première place, la place qui lui appartient, au détriment du monde externe. Le talent de Metsys fut le plus original que les Pays-Bas eussent vu

naître à la fin du quinzième siècle et briller à l'aube du seizième.

Il avait des types particuliers, souvent bizarres, qu'il faut connaître. A peine s'il entr'ouvrait les paupières de ses personnages, ne laissant voir qu'une faible partie de leurs prunelles. Les formes singulières de ses têtes ne sont pas sans analogie avec les traits irréguliers, insolites, qu'affectionnait Léonard de Vinci. Comme le maître florentin, il semblait aimer l'art comique, burlesque même et peignait très-bien la laideur. Il ne haïssait pas non plus les scènes grivoises ou prosaïques, les données vulgaires ou libertines. A l'exemple de Léonard, il déployait souvent au fond de ses tableaux des paysages fantastiques (1).

Et pourtant, comme il était fils du quinzième siècle, il garda jusqu'à son dernier jour un sentiment de douceur, de rêverie et de componction, qui lui venait de cette source pure, qu'il associait avec des tendances plus positives et plus communes. C'est ce que prouve un charmant tableau possédé naguère par Diaz, vendu récemment aux enchères et acquis par M. Rattier (2),

(1) Je dois mettre le public en garde contre une fausse attribution du catalogue d'Anvers, qui déroute les amateurs novices. Un buste du Rédempteur et un buste de Marie (nos 42 et 43), vus jusqu'à la naissance du torse et peints de grandeur naturelle, y sont attribués à Quentin Metsys, sans aucune raison et sans la moindre probabilité. Les yeux largement ouverts, brillants, profonds et limpides, suffiraient pour constater l'erreur. Ces têtes admirables sont dues à Hubert van Eyck, comme le prouvent leur caractère byzantin, le style oriental des joyaux qui parent le Christ et de la couronne ciselée que porte sa mère. Leur exécution, d'ailleurs, offre la plus grande analogie de facture et de manière avec la Vierge et le Saint-Jean placés dans la zone supérieure de l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Une comparaison immédiate des quatre morceaux, à l'aide des belles photographies de la maison Fierlants, lèvera tous les doutes. Les quatre têtes sont environnées des irradiations qu'Hubert avait substituées aux plaques monotones des nimbes. Voyez, au reste, le second volume de mon *Histoire de la Peinture flamande*, p. 268 et suiv.

(2) Rue Bayen, n° 56, aux Ternes.

pour la somme de 3,000 francs. Non-seulement il ne trahit aucune langueur sénile, mais il doit être classé parmi les meilleurs ouvrages de l'auteur. Nulle part il n'a mêlé plus intimement la poésie de la première école flamande à l'observation de la réalité. Cette peinture nous montre la Vierge et son fils dans une toute petite chambre, qui contient avec peine un lit à courtines et les deux personnages. Derrière la mystique épouse, les vitres supérieures d'une fenêtre portent l'inscription suivante : *Q. M.* 1529. Le maître a donc exécuté cette image une année avant sa mort. Il s'en faut que Marie soit une femme idéale et sans patrie, descendue un beau jour du pays des chimères. Elle a un type local des plus accentués : c'est une fille de l'Escaut. Son grand front aux lignes pures, son joli nez, sa bouche délicate, son menton élégant, sa belle peau nacrée où serpentent des filets d'azur, ont un caractère spécial. Les paupières entr'ouvertes ne laissent voir qu'une partie de l'œil, suivant l'habitude du peintre. Les cheveux roux, d'une médiocre longueur, tombent librement sur les épaules et sont à demi voilés par une frêle mousseline. La Vierge porte une robe bleue, d'où sortent les manches d'un surcot amarante foncé, en velours. La chemisette plissée, bordée d'une jolie dentelle, qui dépasse, comme une guimpe, le haut de la robe, n'aurait pas un aspect différent sur un tableau de Memlinc. Et malgré cette précision familière, malgré ce réalisme flamand, une sorte de douce poésie enveloppe la mère divine, comme une suave et pieuse atmosphère. La même grâce morale idéalise le jeune Sauveur, que la Vierge porte sur sa main gauche et retient de sa main droite. C'est cependant un véritable gamin des rues, aux traits communs, aux formes vulgaires : Metsys aura pris pour modèle l'enfant de quelque manœuvre. Mais, de ses lèvres charnues, il baise sa mère sur la bouche avec une émotion de délicate tendresse, que partage la fille

de David et qui les ennoblit tous deux. Suivant cette habitude charmante de l'école brugeoise, qui associait toujours la nature aux actions de l'homme, le monde extérieur aux scènes de la vie intime, un volet tout grand ouvert laisse apercevoir, derrière Marie, un paysage compliqué, où un fragment de ville s'étage aux flancs d'une abrupte colline, où serpente une vallée pleine d'arbres épars, où une autre ville dresse au loin ses toitures, devant un rideau de montagnes bleuâtres qui ferme l'horizon, sous un ciel bleu dans le haut, blanc dans le bas, parsemé de nues légères.

Quentin Metsys donc, malgré son esprit novateur, malgré ses efforts pour ouvrir à la peinture des routes inconnues, était loin d'avoir rompu avec le passé, entretenait malgré lui, sans le savoir peut-être, les traditions de la première école flamande : il subissait la loi générale qui domine tous les phénomènes de la vie, en ménage les transitions et opère doucement, peu à peu, avec une sage prudence, les plus graves métamorphoses.

Le forgeron d'Anvers mourut en 1530, âgé de soixante-quatre ans, et il mourut tout entier, ne laissant derrière lui qu'un fils à peine médiocre, des élèves insipides et de faibles imitateurs. Peut-être faudrait-il montrer moins de dédain pour Jean van Hemessen, qui paraît avoir marché sur ses traces ; mais c'est un artiste dont on ne connaît bien ni la vie ni les travaux, et dont le talent d'ailleurs ne dépassait point la zone moyenne, où s'arrêtent les hommes secondaires (1). Le phénomène hétéroclite dont nous avons déjà parlé, l'absence

(1) Il dut naître dans les dernières années du quinzième siècle : en 1566, il était mort. On ne connaît même pas son nom de famille, car il est invariablement désigné par celui du village d'Hemessen, maintenant Hemissen ou Hemixen, situé près d'Anvers, où Guichardin nous apprend qu'il avait vu le jour. Je crois qu'il a fourni des patrons pour certaines verrières de Brou : voyez mon livre intitulé : *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, p. 177 et 258.

complète de talent, de verve, d'inspiration, chez une race qui devait un jour étonner l'Europe par ses puissantes ressources intellectuelles, stérilisa l'enseignement et l'exemple de Quentin Metsys (1).

Une seconde cause l'empêcha d'exercer autour de lui une action durable et féconde, le mouvement de la Renaissance, qui entraînait les imaginations vers les Anciens et vers l'Italie, héritière de leurs tendances et même, jusqu'à un certain point, de leurs traditions. Ce mouvement, ainsi que des témoignages positifs nous ont permis de le constater, avait pénétré à Anvers dès la fin du quinzième siècle. Au début du seizième, les peintres flamands prirent l'habitude d'aller travailler sur le sol de l'Italie, pendant un laps de temps plus ou moins long. Jean de Maubeuge traversa les Alpes en 1508, Bernard van Orley, dit Bernard de Bruxelles, vers 1510; Michel van Coxie, Lambert Lombard, Jean Schoreel, Heemskerk prirent la même route. Aussi le premier peintre anversois quelque peu illustre, dont le nom s'offre à nous après celui du dessinateur-forgeron, est-il François de Vrindt, dit Frans Floris, admirateur passionné du genre ultramontain. Il avait étudié à Liége sous la direction de Lambert Lombard, épris lui-même des formes et des doctrines accréditées par les artistes grecs et romains, avant même qu'il eût visité la péninsule, où des circonstances malheureuses ne le laissèrent résider qu'un petit nombre de mois. Ainsi préparé, Frans Floris céda sans résistance à l'impulsion de la mode, comme on suit le mouvement d'une foule qui marche tout entière dans le même sens. La première génération d'imitateurs

(1) Outre son fils Jean, qu'il forma dans son atelier, Metsys reçut comme élèves : en 1495, Ariaen; en 1501, Willem Muelenbroec; en 1504, Edwaert Portugalos; en 1510, Henne (Henri) Boechmakere. Jean eut pour disciples : en 1536, Franz van Cuyck; en 1543, Frans de Witte; en 1567, un élève dont le nom n'est pas indiqué; en 1569, Olivier de Cuyper. Pourrait-on trouver une série d'hommes plus inconnus ?

avait pris Raphaël pour guide ; l'artiste anversois et ses contemporains préférèrent le style grandiose de Michel-Ange. Ce fut à qui s'approprierait le mieux sa science anatomique, l'énergie de ses formes, de son expression, les attitudes violentes et audacieuses de ses personnages. La *Chute des Anges rebelles*, le *Jugement dernier* étant des motifs en harmonie avec cette tendance, on y revint constamment. Les sujets plus doux, plus calmes, les épisodes de l'Évangile perdirent à proportion dans la faveur des coloristes; ou bien on les négligeait, ou bien on les traitait d'une manière sèche, prosaïque, dépourvue de grâce et de sentiment. La verve des artistes ne se ranimait que pour figurer les incidents les plus scabreux de la Bible: on cherchait dans l'Ancien Testament des motifs de scènes voluptueuses, comme dans un livre païen. Et à mesure que les emprunts au goût méridional, aux méthodes et aux prédilections d'une école étrangère, devenaient plus nombreux, plus importants, le fond national s'appauvrissait. En conservant son indépendance, sa physionomie originale, Quentin Metsys avait pu acheminer la peinture dans des voies nouvelles : ceux qui vinrent après lui se croyaient perdus, quand un maître italien ne marchait pas devant eux.

Il ne faut pas croire néanmoins que Frans Floris eût dépouillé entièrement sa nature septentrionale, se fût assimilé sans partage aux maîtres de Rome et de Florence. Il ne les imitait, ne les rappelait que dans une certaine mesure, ne s'était approprié que d'une manière imparfaite leurs procédés, leurs sentiments, leur caractère. Malgré tous ses efforts, il restait Flamand, ne fût-ce que par un certain manque de grâce et de noblesse idéales. A ses débuts même, c'est-à-dire quand il exécutait ses meilleurs tableaux, il peignait encore avec la couleur brugeoise, pratiquait de tous points l'ancienne méthode. Trois ouvrages de cette époque

montrent son attachement aux vieux procédés, aux traditions nationales. L'un, qui orne le musée de Berlin (n° 662) et retrace la galante aventure de Loth et de ses filles, m'a paru si beau que j'ai douté de l'attribution : la facture me semblait supérieure au talent de Floris. J'avais tort, car, depuis cette époque, j'ai eu l'occasion d'acheter en vente publique une œuvre aussi bien exécutée, figurant le même sujet, qui offre indubitablement tous les caractères de son style. Les procédés du quinzième siècle y sont employés d'une manière si exacte, que les vêtements, que les principaux accessoires y forment saillie par de vigoureux empâtements, comme dans les œuvres des maîtres brugeois et des vieux peintres d'Allemagne, cernent les chairs lisses et brillantes, expédient par lequel on semble avoir voulu reproduire la finesse de la peau. La troisième page, qui est d'un minutieux travail, décore à Aix le musée Bourguignon de Fabregoule : il représente, sur une petite plaque de cuivre, la *Résurrection des morts* pour le Jugement dernier. Ces tableaux exceptionnels, malgré la science déployée, affectée même, dans les nus, ont l'aspect flamand le plus prononcé, charment surtout par leur belle couleur septentrionale. Mais deux mauvais génies, le démon du vin et la fureur de l'imitation vicièrent, détruisirent bientôt ces qualités premières : la couleur de Frans Floris devint rude, sèche, discordante et blafarde ; son dessin négligé, en même temps que maniéré, singea inutilement les formes italiennes. Quand le maître anversois mourut à 55 ans, le 1er octobre 1570, il errait dans une sorte de zone crépusculaire, entre le goût national, qu'il avait abandonné sous l'influence d'une vaine illusion, et le génie des races italiennes qu'il n'avait pu atteindre.

Un succès immense pourtant le couronna d'une gloire trompeuse, lui donna le maintien d'un prophète et l'air majestueux d'un créateur. Van Mander nous apprend

qu'il forma jusqu'à cent-vingt élèves; toutes les provinces des Pays-Bas lui envoyaient des disciples respectueux; il en venait même de l'étranger. C'est qu'il était soutenu, exalté, par la plus puissante de toutes les forces dans les sociétés humaines, l'engouement public : ce torrent de l'opinion entraîne les rochers aussi bien que les cailloux, les troncs noueux comme les brins d'herbe. On ne cherchait, on ne rêvait, on n'ambitionnait que la gloire d'imiter les peintres méridionaux ; comme si chaque peuple n'avait pas son idéal, on ne voyait la perfection que dans l'idéal des écoles ultramontaines. Et Frans Floris ayant à propos secondé, personnifié en lui cette aberration enthousiaste on lui attribua un mérite qui dépassait de beaucoup ses facultés réelles, on le traita comme un grand initiateur. La passion du jour lui dressa des arcs de triomphe.

Un incident curieux montra quelle haute idée de son talent avaient les artistes du Nord, quelle influence il exerçait au loin. Ayant été appelé à Deft, pour examiner l'endroit où devait être placé, dans la chapelle Sainte-Croix de la cathédrale, un Sauveur sur le Golgotha, qu'on lui avait demandé, il voulut faire une excursion à Leyde et y visiter un peintre de l'époque, Aart Klaaszoon, c'est-à-dire Artus fils de Nicolas, nommé aussi Aartgen (le petit Artus) de Leyde. C'était un homme d'un mérite très-inégal, ayant plus de verve et d'esprit que de patience et d'études, qui, dans ses grands tableaux, donnait souvent à ses figures des proportions trop longues, ne les dessinait même pas toujours correctement, peignait d'ailleurs d'une façon malpropre et désagréable, mais savait composer un motif avec beaucoup d'esprit et d'adresse, donner à l'ensemble d'une œuvre une très-belle tournure, avantage fort apprécié de son temps par les connaisseurs (1).

(1) Né en 1496, mort en 1564.

Frans Floris étant donc arrivé à Leyde et ayant demandé où résidait le peintre, fut tout surpris de voir qu'il habitait une maison délabrée, près des remparts, au bord d'un canal (*Zijd-Gragt*). Il frappa, témoigna le désir de voir le maître du logis : Aartgen était absent. De Vrindt alors demanda la permission d'entrer dans son atelier, pour examiner ses ouvrages, attendu qu'il venait de loin et avait fait le voyage exprès. On n'eut garde de contrarier son désir. Étant donc monté dans un petit grenier, où dessinaient les élèves du coloriste, il emprunta le crayon de l'un d'eux, esquissa sur la muraille badigeonnée à la chaux une tête de bœuf, un Saint-Luc et les armoiries de la corporation des peintres, autant que le lui permettait l'exiguïté de la surface. Ce croquis fut longtemps conservé avec respect, jusqu'au moment où la masure tomba en ruines. François étant alors retourné dans son auberge, et Artus revenu chez lui, on annonça au maître hollandais qu'un étranger qui désirait le voir, ne l'ayant pas rencontré, n'avait pas voulu dire son nom, mais avait tracé une ébauche sur la muraille. Ayant examiné le dessin, Artus s'écria : — « C'était Frans Floris ! » — Et comme il avait un caractère timide, modeste à l'excès, dit Karel van Mander, admirant beaucoup les œuvres d'autrui, estimant peu les siennes, il éprouva un sentiment de confusion, en pensant qu'un si grand homme lui avait rendu visite. Le peintre anversois l'ayant fait prier de venir le voir à son hôtel, Artus s'y refusa d'abord, ne se jugeant pas digne de faire société avec un tel maître : il fallut vaincre sa répugnance. Lorsqu'enfin il osa lever les yeux sur l'artiste flamand, répondre à ses discours, De Vrindt lui proposa de l'emmener à Anvers, lui assurant qu'on y payerait mieux ses travaux, que bien loin de gagner difficilement sa nourriture, il vivrait comme un seigneur. Mais Artus lui répondit que son humble condition lui suffisait, qu'il

n'avait aucun désir de luxe et n'enviait pas le sort des rois, bornant son ambition à vivre en paix, en gaieté de cœur, dans son humble logis. Et le maître anversois, n'ayant pu le faire changer d'opinion, le quitta pour retourner sur les bords de l'Escaut (1).

Un artiste original comme Metsys, demeuré comme lui fidèle au sol, au goût, aux habitudes, aux traditions de sa patrie, aux tendances morales et aux procédés matériels de la peinture indigène, exerça une action plus durable, fut un créateur dans le genre du portrait. Né à Anvers, en 1490 selon toute probabilité, reçu franc-maître en 1511, plus âgé de huit ans que le fameux Holbein, il n'avait été précédé par Titien que de treize ans dans la carrière où il excella : son style d'ailleurs n'a aucun rapport avec celui du maître vénitien. Il fut dans le Nord le premier des grands portraitistes, qui s'adonnèrent spécialement à la reproduction de la face humaine. D'après le témoignage de Karel van Mander, il était le meilleur coloriste de son époque. « Il donnait très-habilement du relief aux diverses formes, nous apprend le vieux chroniqueur, savait rendre admirablement les carnations, qu'il mettait en saillie sans ombres, avec la couleur même de la chair. » Le roi François Ier, voulant avoir quelque temps à sa disposition un effigiateur d'un mérite incontestable, et ayant envoyé exprès dans les Pays-Bas un messager, qui avait l'ordre de ramener avec lui le maître le plus expert en ce genre, on lui désigna Josse van Cleef. Son pinceau retraça de la manière la plus brillante le roi, la reine et d'autres princes : « de quoy il obtint louange, rapporte Guichardin, et fut très-richement salarié et guerdonné (2). » Son image peinte par lui-même, qui orne le château d'Althorp, en Angleterre ;

(1) *Het Leven der Schilders*, t. Ier, p. 205.

(2) *Description de tous les Pays-Bas*, p. 161.

une autre effigie de sa personne et le portrait de sa femme, qu'on voit au château de Windsor, font naître l'admiration de tous les connaisseurs, et produisirent le plus grand effet à l'exposition de Manchester. Mais trois artistes hollandais, Antoine Mor, Guillaume Key, Jean Vermeyen, imitant les procédés de Van Cleef, perfectionnant peut-être sa manière, plus adroits d'ailleurs et sachant mieux ménager les hommes, lui enlevèrent peu à peu la faveur du grand monde ; il tomba dans l'obscurité, dans la pauvreté, essaya vainement de ramener à lui l'inconstante fortune. La capricieuse déesse ne se laissa pas fléchir, et le malheureux Josse, voyant la solitude se faire autour de lui, la misère s'installer à son foyer, pendant que ses cheveux blanchissaient, ne put supporter une si dure épreuve et perdit la raison. Mais son talent ingénieux avait frayé une route nouvelle : on doit reconnaître en lui l'aïeul infortuné des Mierevelt, des Ravestein, François Hals, Théodore de Keyser, Van Dyck et Rembrandt (1).

Mais revenons à la peinture d'histoire. Lorsque Frans Floris eut terminé sa vie orageuse en 1570, Martin de Vos, âgé de trente-neuf ans, hérita de sa suprématie. Pendant qu'il habitait la péninsule italienne, la manière de Tintoret lui avait semblé préférable à toutes les autres, et il s'était lié si intimement avec le maître vénitien, qu'ils avaient travaillé plusieurs fois ensemble. On ne le devinerait guère en voyant ses tableaux. C'est un peintre d'une élégance recherchée, d'une coquetterie presque féminine : pas un rayon du soleil italien ne dore sa couleur. Il semble avoir trempé son pinceau dans le brouillard, dans l'arc-en-ciel, dans les sucs des fleurs du Nord : ses personnages ont des chairs délicates, laiteuses, blanches et roses, que ne paraissent avoir

(1) On trouvera dans mon livre intitulé : *L'art flamand dans l'Est et le Midi de la France* (pages 17 et suiv.) la première étude qui ait été publiée sur cette victime du sort et de l'ignorance des historiens.

fortifiées ni le souffle aromatique des vents, ni la chaleur de l'astre en combustion. Ses types offrent le même caractère de grâce mignarde, aussi bien dans les hommes que dans les femmes : à peine si les martyrs, les confesseurs et les héros ont quelque apparence, quelques touches de vigueur masculine. L'ensemble et les détails, les épidermes et les costumes, les végétaux et les monuments sont gais, lustrés, frais et jolis comme une aube du mois de mai. Dans un grand nombre de ses tableaux, on pourrait enlever les têtes, les bustes de ses personnages, et les encadrer comme des miniatures. Le peintre aimable avait rapporté du pays où flamboie la lumière quelques éléments du style méridional, la facilité du dessin, la souplesse des attitudes et la science anatomique ; mais par son exécution minutieuse, par le grain et le lustre de sa couleur émaillée, par son amour des joyaux, des belles étoffes, par son élégance de miniaturiste, il rappelait bien plus fidèlement l'école primitive des Pays-Bas que les robustes dessinateurs de Florence, que les somptueux coloristes de Venise. Martin de Vos mourut en 1603, lorsque Rubens avait déjà vingt-six ans. Son élève Henri de Klerk, né à Bruxelles, ne fit qu'exagérer sa manière.

Après cent ans d'efforts pour ravir aux Italiens le secret de leur génie, pour se poser en face d'eux, sur le même terrain et leur disputer la gloire avec les mêmes armes, les Flamands n'étaient donc parvenus qu'à faire un mélange singulier, inconséquent et inorganique, où deux manières se contrariaient, se nuisaient mutuellement, où le réalisme du Nord abaissait l'élan du Midi, vulgarisait les formes et alourdissait le caractère de ses œuvres inspirées, tandis qu'une vaine prétention à la grâce, à la noblesse, à l'idéal des peuples italiens troublait le goût, déroutait le positivisme de l'art septentrional, le mutilait et l'éloignait de son but. Ce jeu fatal pouvait-il durer? Cette tentative périlleuse et mal

conçue pouvait-elle se prolonger à l'infini? Assurément non. La peinture flamande était menacée de mort, si elle n'abandonnait pas une route qui menait aux abîmes.

Elle crut se sauver par un dernier expédient, par une métamorphose impossible. Les fausses voies ont leur logique, et la raison devait conduire à cette absurdité. Il se trouva un homme, né aussi dans la ville d'Anvers, qui essaya d'opérer sur lui-même la transfusion du sang, de substituer à sa nature flamande une nature d'emprunt, de se transformer sans réserve en homme du Midi. Étant devenu Italien, pensant, rêvant, composant, dessinant. peignant comme les Italiens, quelle cause pourrait l empêcher de devenir leur égal, d'obtenir la même admiration et de porter la même couronne? Le peintre qui tenta cet effort surhumain, dernier terme de la progression où l'art des Pays-Bas était engagé depuis un siècle, se nommait Abraham Janssens. Il était venu au monde en janvier 1567, dix ans et demi avant Pierre-Paul. En 1585, il entrait comme élève chez Jean Snellinck, de Malines, domicilié à Anvers ; et trois ans après, selon toute vraisemblance, ayant terminé son noviciat, il partait pour l'Italie. Son séjour dans la Péninsule ne dura pas moins de treize années, pendant lesquelles il étudia obstinément les formes, la couleur, l'esprit et les données, le sentiment et la composition des peintres méridionaux. Il s'appropria leur souplesse de dessin, leur large touche, leur science anatomique, oublia entièrement les procédés des Pays-Bas. C'était l'époque où les Carrache travaillaient à guérir par un savant éclectisme, par de judicieux conseils, par le retour aux grandes traditions, l'école italienne dangereusement malade. Janssens adopta leur système, pratiqua leur méthode de sage pondération. Et il parvint à exécuter des scènes pieuses ou galantes que l'on croirait sorties de leur atelier, comme l'*Ange Raphaël conduisant le*

jeune Tobie, appendu au musée de Brunswick, *Diane et ses nymphes surprises dans leur sommeil,* œuvre charmante qui orne le musée de Cassel. Et tant que dura son premier enthousiasme, tant que brilla la lune de ses premières amours avec la fée des régions lumineuses, il put communiquer à ses tableaux la grâce et la fraîcheur des passions juvéniles. Mais cette fleur tomba, le prestige s'évanouit, et la langueur, la sécheresse des travaux factices, des goûts d'emprunt, alourdirent, affadirent ses pages. Son talent dépérit sous les brumes du Nord, comme un arbre méridional transplanté loin des climats heureux. De temps en temps, il retrouvait la force et la grandeur qu'il avait cherchées sur les pas de Michel-Ange; mais l'attrait, la vivacité, la poésie, la morbidesse ne revenaient pas. La lumière même semblait fuir ses tableaux, qui devenaient ternes comme des feuilles desséchées. A cette classe de productions arides, où ne circule plus la séve, appartiennent la *Sainte Famille* et l'*Adoration des Mages*, que possède le musée d'Anvers, le *Saint-Luc* placé dans la cathédrale de Malines, le *Sauveur descendu de croix*, qui orne l'église Saint-Jean de la même ville. Janssens, le transfuge, l'Italien artificiel, donnait à la chair de ses personnages une nuance chamois tout à fait singulière, comme s'il ne voyait même plus les filles blanches et roses, les bourgeois vermeils de sa patrie. C'était bien la peine de renier ses aïeux!

Nous montrerons tout à l'heure qu'en imitant Paul Véronèse, Adam van Noort, un des maîtres de Rubens, avait obtenu encore moins de résultats.

Wenceslas Coebergher, élève de Martin de Vos, tout en gardant la vieille technique flamande, comme son chef d'atelier, avait fait une tentative plus heureuse. Mais c'est un peintre peu connu, dont on n'a jamais recherché les œuvres. Né à Anvers en 1556-1557, il entrait, âgé de seize ans, chez le peintre aux œuvres co-

quettes, partait en 1583 pour l'Italie, et travaillait pendant vingt ans sous le ciel diaphane de la Péninsule. Des documents positifs nous apprennent qu'il y obtint un grand succès. Le bruit de sa renommée parvint même jusqu'en Belgique. Le 30 novembre 1600, l'archiduc Albert écrivait à son agent près du souverain pontife pour lui demander des renseignements sur l'artiste. L'envoyé lui répondit : — « En la peinture, qu'est sa principale profession, il est très-excellent et tenu pour ung des premiers de l'Italie, ayant de ses tableaux embelly les principales églises de Rome, et y a peu de maistres qui le surpassent ; pour les inventions, il est fort habile et heureux ; la main est courante, facile et doulce. »

Un grand nombre des tableaux que Wenceslas Coebergher peignit pour les édifices romains, doivent se trouver encore aux mêmes endroits, préservés de la décadence par l'air sec et le beau climat de l'Italie. Pourquoi personne ne les a-t-il recherchés, ne les a-t-il étudiés ? Pourquoi nul ouvrage ne nous en indique-t-il les sujets, les mérites et les défauts ? Une nuit complète environne ces productions qu'il serait important de connaître, que les Italiens eux-mêmes avaient glorifiées de leurs éloges. Quelques-unes doivent être fort belles.

J'ai été saisi d'admiration, lorsque j'ai vu au musée de Toulouse l'*Ecce Homo* peint par Coebergher. D'après l'idée que m'avaient inspirée de lui d'autres toiles, je ne l'aurais pas cru capable d'exécuter un travail si accompli. C'est un chef-d'œuvre, où un reste de l'ancienne technique flamande s'associe à une noblesse de conception et de style, qui ne craindrait pas le voisinage des maîtres italiens, où la science anatomique, l'ample facture, l'habile composition de l'art moderne s'unissent à la couleur lustrée, à la touche fine et minutieuse de l'école brugeoise. Les deux éléments sont fondus dans une complète harmonie. Le pinceau, tout en

gardant ses habitudes délicates, est parvenu à rendre très-bien, sans dissonance, des personnages de grandeur naturelle, de fortes et puissantes musculatures. Le Sauveur a un type admirable, en même temps noble et populaire, qui indique à la fois l'énergie et la bonté : il y a un peu d'abattement sur son visage réfléchi, un sentiment d'humiliation mêlé à la tristesse ; Jésus souffre avec courage, mais il souffre. La pénombre qui environne la tête accentue, pour ainsi dire, son expression mélancolique ; mais son corps vigoureux, en pleine lumière, semble armé d'une force invincible.

Et les autres figures ne sont pas moins bien traitées. Pilate se montre à nous comme un vieillard magnifique. Placé un peu derrière le Messie, dans une ombre transparente, il appuie une main sur l'épaule de Jésus, étend l'antre vers la foule. Ses traits expriment la douleur et la compassion : il implore évidemment la multitude pour le Juste persécuté : sa bouche émue, ses yeux attenpris font lire dans sa pensée ; la main étendue vers le peuple, comme pour l'implorer, est une merveille de dessin et de raccourci. Derrière le juge équitable, au second plan, un homme et une femme, aux types excellents, bien choisis, d'une frappante vérité, partagent son affliction, éprouvent la même pitié. Mais la sottise, la cruauté, l'envie et la bassesse prévaudront. Deux hommes robustes, demi-nus, placés devant le Christ, nouent des ramilles avec un bout de corde, pour en faire une verge : d'ignobles mains frapperont le Sauveur. Les soldats et une espèce de bourreau sympathisent avec leur colère. Les lignes, les formes sont agencées d'une manière admirable, le clair-obscur est distribué avec une expérience profonde et une habileté complète. Excellents en eux-mêmes, tous les détails sont combinés pour produire un effet d'ensemble. Et la couleur est vraie, malgré son extrême finesse. Le génie flamand n'a rien produit de plus beau.

Wenceslas Coebergher doit avoir peint d'autres ouvrages d'un mérite égal ; un homme assez bien doué pour faire un tableau pareil n'a pu manquer de produire d'autres pages accomplies. Mais où se trouvent-elles ? L'*Ecce Homo* décorait autrefois la galerie ducale de Brunswick, à Salzdalum : envoyé au musée de Toulouse, par Napoléon Ier, en 1811, il y est resté en 1815. Les autres productions de l'auteur, que je connais, sont des panneaux élégants et médiocres. Ses œuvres supérieures brillent sans doute en Italie, au fond des églises, dans les chapelles, dans les collections particulières, où personne ne les cherche, où personne ne les a étudiées : le grand peintre ayant résidé vingt ans loin de son pays, sous le ciel radieux de la Péninsule, a indubitablement appliqué sa force à d'autres créations. Mais puisqu'on ne les connaît même pas de nos jours, quelle influence ont-elles pu exercer autrefois sur la marche de la peinture flamande ? Aucune. On ne les voyait pas, on ne les étudiait pas : elles étaient comme perdues sur une terre étrangère.

Tous les essais tentés pour rajeunir l'art flamand par l'imitation de l'Italie avaient échoué ; toutes les solutions de ce problème antinational étaient épuisées. Les peintres du Nord avaient imité le chien qui abandonne sa proie pour l'ombre ; renonçant à leurs qualités indigènes, s'efforçant de dépayser leur imagination, ne possédant plus de méthode particulière et n'ayant pu s'identifier avec les races méridionales, ils se trouvaient menacés de languir dans l'insignifiance et l'incohérence. La servilité, la médiocrité, la pâleur et l'indécision, pour l'art flamand, c'était la mort.

Mais le génie des nations a de merveilleux retours. Comprimé sur un point, il se glisse vers un autre : on le croit disparu à jamais, pendant qu'il se fraye une voie souterraine. Un jour enfin, il s'échappe de l'ombre, plus fort, plus brillant et plus vivace. C'est ainsi que

la justice et la vérité, ces immortelles proscrites, éludent, tournent les obstacles, quand elles ne les renversent point.

Tôt ou tard donc, il devait naître en Belgique un homme extraordinaire, qui n'accepterait pas la domination d'une école rivale, qui franchirait les Alpes, non plus pour s'assimiler aux Italiens, pour abjurer sa nature et ambitionner des aptitudes étrangères, mais pour s'emparer de tous les éléments de l'art méridional, les combiner selon son goût, s'en faire un instrument de puissance et de gloire. Les termes du programme se trouvaient renversés. Le Nord, au lieu de reconnaître la supériorité du Midi, le traiterait d'égal à égal. Le maître nouveau ne serait plus un imitateur, mais un conquérant. Après avoir lutté corps à corps, sans merci, contre les peintres italiens, il repasserait la mer chargé de leurs dépouilles opimes. Cette expédition victorieuse, ce fut Rubens qui eut l'honneur de l'accomplir. Il avait analysé, il connaissait à fond les ressources, les méthodes, la technique de l'art ultramontain; personne n'avait mieux pénétré les secrets de cette école rivale, ne les pratiquait mieux; personne néanmoins n'a été plus Flamand de goût, de caractère, d'exécution, n'a donné aux tendances des Pays-Bas une plus riche, plus vigoureuse, plus abondante et plus juste expression.

CHAPITRE III

LES MAITRES DE RUBENS.

Au moment que Rubens va paraître sur la scène, il faut que nous tirions l'horoscope du dix-septième siècle et montrions dans quelles circonstances particulières allait se développer la troisième école flamande.

C'est une remarque déjà ancienne que les grandes crises politiques, sociales et religieuses, produisent chez les nations un redoublement de vie intellectuelle. Les causes de ce phénomène sont évidentes. Pendant les agitations profondes qui le déterminent, toutes les facultés humaines sont surexcitées jusqu'aux dernières limites du possible. La lutte, l'anxiété, le péril, les controverses aiguillonnent l'intelligence, l'esprit d'examen, tiennent en éveil la mémoire et l'imagination. Chaque homme peut devenir un danger, chaque événement une catastrophe. On est toujours sur le qui-vive. Les passions prennent une énergie, une activité correspondantes. On hait, on maudit, on aime, on loue, on craint, on espère, on s'indigne, on s'attendrit, on méprise, on admire avec une fougue qui va droit à son but, avec un emportement sincère. Il y a d'autres époques où le ressentiment même a la mollesse d'un calcul, où tout est fade comme de l'eau tiède. Dans les temps de commotions, de disputes et de guerres, la

sensibilité s'accroît donc dans des proportions énormes. Le caractère aussi se développe et se bronze : sans cesse la volonté est mise en demeure, sans cesse la résolution se trouve face à face avec la mort, la patience aux prises avec la douleur. Toutes les ressources de l'esprit humain grandissent au milieu de l'orage. Ceux qu'il n'abat pas ont acquis dans l'électricité une vigueur exceptionnelle. Et alors, pour peu que l'atmosphère se calme et s'illumine, les forces acquises pendant la tempête commencent une œuvre féconde, verdoient, fleurissent et fructifient comme des arbres puissants.

Telle fut la situation de la Belgique, au moment que le seizième siècle allait descendre dans la fosse, avili et souillé par tous les crimes. Peu de temps avant la mort de Philippe II, une lueur avait éclairé sa sombre intelligence : il comprenait enfin qu'il avait pu écraser, appauvrir, désespérer la moitié d'un peuple, mais que l'autre moitié ruinait son empire ; qu'une possession lointaine, placée entre la France de Henri IV, l'Angleterre d'Élisabeth et la Hollande implacable, était bien faiblement amarrée à la domination espagnole, et que le moindre coup de vent romprait le lien fragile qui attachait la barque des opprimés au navire de l'oppresseur. La tyrannie sème le mal et récolte la haine. Si les rancunes profondes, qui couvaient dans le midi des Pays-Bas, venaient à faire explosion, si l'étranger, quel qu'il fût, passait en même temps la frontière, la monarchie des inquisiteurs, délabrée par ses propres excès et par d'inflexibles résistances, ne pourrait plus terrasser la Belgique et lui mettre le poignard sur la gorge. Philippe II pensa donc à jouer une comédie politique, à feindre d'affranchir les provinces méridionales, en leur octroyant un régime particulier, une indépendance fictive, un semblant d'autonomie. Elles auraient une cour, des princes à elles, des lois spé-

ciales, une administration indigène. « Philippe craignait, dit le cardinal Bentivoglio, que toutes les provinces ne secouassent le joug de concert, s'il ne prenait cette mesure. » Il parut satisfaire le vœu des populations, mais il le satisfit comme un papelard, avec une foule de restrictions mentales et de sournois artifices.

Son premier soin fut de choisir pour comparses deux membres de sa famille. L'un, son neveu, ridicule et morne personnage, qui, avec son menton protubérant et ses lourdes paupières, avait le type, l'expression d'un concierge de mauvaise humeur. Il était dans les ordres, cardinal et archevêque de Tolède, grand inquisiteur d'Espagne. Après l'invasion du Portugal, après les massacres, les pendaisons, les noyades, perpétrés au nom du roi catholique par le duc d'Albe, il avait fini de décimer et de terrifier les vaincus, en multipliant les bûchers. Le souverain pontife, pour lui témoigner sa reconnaissance, l'avait nommé légat du Saint-Siége. Quand il eut besoin de prendre femme, Alexandre VI le releva de ses vœux. Ses enfants devaient hériter du gouvernement des Pays-Bas, perpétuer leur indépendance, clause qui flattait la population ; mais il était incapable d'avoir des enfants. Henri IV l'avait appris de son confesseur, Gonzague Catala Girone, général des cordeliers ; ce saint homme lui avait confié que l'archiduc était encore vierge à trente-sept ans, et que son organisation le rendait inhabile au mariage (1). Philippe II le savait et laissait les Belges compter sur un avenir impossible. Dans l'acte de cession, il avait stipulé que si les archiducs mouraient sans laisser de progéniture, la Belgique reviendrait à l'Espagne ! « Albert apportait à Bruxelles, dit M. Potvin, la sombre gravité

(1) Cette confidence, répétée à Busenval par le prince lui-même, se trouve reproduite dans les *Lettres et négociations de Busenval et de François d'Aersen*, publiées en 1846, à Leyde, par M. De Vreede.

de l'Escurial. Il se croyait toujours à Aranjuez ou dans le bois de Ségovie, d'où Philippe II avait daté ses plus sinistres décrets. Il conservait, archiduc régnant, quelque chose du cardinal-archevêque et de l'inquisiteur, et portait sa couronne ducale comme une mitre espagnole. Orgueilleux, *ennemi du rire*, il cherchait à commander le respect par l'imitation de Philippe II, ne tenant pas compte de l'amour que cette ressemblance devait lui ôter (1). »

Avec qui le roi d'Espagne allait-il marier cet époux modèle? Avec sa propre fille, qu'il avait eue d'une sœur de Charles IX, parenté lugubre. Si le souverain n'était pas beau, la souveraine était affreuse. On eût pris l'infante Isabelle pour une écaillère endimanchée. Sa figure large et massive, aux pommettes saillantes, au front bossué, à l'épaisse mâchoire, au nez en bec de hibou, était contristée par deux yeux énormes, comme ceux de Charles-Quint et de Jeanne la Folle, des yeux où semblait veiller le délire, espèces de lucarnes ouvertes sur un monde de chimères sinistres et féroces. Elle avait assisté sans pâlir aux sacrifices humains que prodiguait Philippe II, aspiré sans dégoût l'odeur de chairs rôties qu'exhalaient vers le ciel les bûchers des Dominicains. Elle et son mari allaient, en Belgique, offrir à Dieu le même encens. Pour témoigner de sa ferveur catholique, elle portait presque toujours la livrée de la mort, le noir costume des religieuses. En d'autres moments, elle accablait un peuple misérable de son luxe effréné. Elle était assise, quand elle entra dans la capitale, sur une selle ornée de rubis et de diamants, qui valaient deux cent mille florins. Le couple béat en dépensait plus de deux mille par jour pour l'entretien de leur maison, et les états généraux

(1) *Albert et Isabelle*, page 63; excellent travail, plein de renseignements nouveaux et fait avec une entière liberté d'esprit. Le second volume n'a pas encore paru.

les supplièrent de réduire leur train au faste oriental des ducs de Bourgogne, qu'ils avaient prodigieusement surpassé. O abnégation chrétienne !

D'heureuses circonstances favorisèrent pourtant sous leur règne la prospérité des beaux-arts.

Le mariage et l'installation eurent lieu en 1598, après la mort de Philippe II, et quoique son successeur continuât de pratiquer le système inauguré par Charles-Quint, il n'avait pas l'activité du monomane qu'il remplaçait, artisan sépulcral de meurtres et de rapines. Les ordres et la surveillance d'un roi débile, infecté d'une maladie contagieuse dès le berceau (car les archiducs n'étaient que ses lieutenants), ne pouvaient peser sur la nation avec l'énergie furieuse de son père.

Les luttes intestines avaient cessé, point capital, la guerre civile étant pour les travaux de la pensée, pour les œuvres d'imagination, le plus redoutable des fléaux. Le calme régnait en deçà des frontières : on ne s'entr'égorgeait plus dans les villes et les campagnes. Les troupes régulières n'eussent point osé, comme auparavant, tourner leurs forces contre les citoyens, promenant le pillage, le viol, le meurtre et l'incendie d'un canton à l'autre. Une anxiété continuelle ne paralysait plus les esprits. L'armée combattait les troupes des Provinces-Unies, respectait ou du moins ménageait les ouvriers, les paysans, les nobles et les bourgeois. Sans doute il aurait été préférable que les hostilités fussent suspendues à l'extérieur, comme au dedans. Mais la tranquillité intérieure suffisait pour ranimer l'agriculture, l'industrie, le commerce et les beaux-arts. Enfin des négociations de paix furent entamées avec la Hollande, et, le 9 avril 1609, les plénipotentiaires des deux pays conclurent la fameuse trêve de douze ans. Une paix complète acheva ce qu'un demi-repos avait commencé.

La persécution religieuse continua pendant tout le

règne des archiducs, sous une nouvelle forme. Les malheureux qu'on voulait détruire n'étaient plus appréhendés, torturés, jugés pour cause d'opinion, mais pour crime de sorcellerie. Chez un peuple accablé par la terreur, la prudence gouvernait tous les discours et toutes les actions. Ou bien on restait silencieux et immobile, ou bien on parlait, on se conduisait avec l'inquiétude et l'effroi des esclaves. L'Inquisition dès lors se trouvait exposée à manquer de victimes, et Dieu d'holocaustes. Il fallait prévenir un si grand malheur : les bourreaux de saint Dominique et de saint Ignace y parvinrent en substituant l'accusation de magie à l'accusation de fausses doctrines et d'erreurs schismatiques. Les bûchers continuèrent à dévorer des centaines de victimes, les échafauds à se rougir de sang, l'Église à remercier Dieu de ses triomphes. Et comme la superstition croyait les femmes disposées particulièrement aux pratiques mystérieuses, aux rapports secrets avec le diable, c'était contre les femmes surtout que se déchaînait la rage des bigots. On en martyrisait, on en brûlait de 70, 80 et 90 ans. Parmi les pauvres créatures rôties à Gand, comme on ne rôtirait pas les plus vils animaux, qu'on égorge au moins avant de les mettre au feu, l'une avait 70 ans, l'autre 75, la troisième 77. « Le 11 août 1595, en la ville d'Enghien, on brûla quatre sorcières, au nombre desquelles une veuve de cent ans (1). » Mais on n'épargnait point les femmes d'un âge mûr, les jeunes filles qu'on suppliciait d'abord toutes nues ; on n'épargnait même pas les enfants. Une ordonnance d'Albert avait déclaré qu'on pouvait punir de mort les *femelles* à partir de douze ans, les *masles* à partir de quatorze. On est partagé entre l'horreur et l'indignation, quand on lit les sentences prononcées contre de malheureuses petites filles, qui

(1) *Albert et Isabelle*, par Charles Potvin, page 215 ; une note renferme l'acte officiel qui constate leur exécution.

ne comprenaient assurément pas les questions de leurs juges. Ces brutes ne les condamnaient pas moins à être étranglées, brûlées et réduites en cendres. Et, avant d'exécuter les victimes, on leur faisait subir d'atroces douleurs. Un grand nombre furent liées à un poteau, devant un feu ardent, qu'on entretenait jour et nuit, et quand elles paraissaient vouloir s'endormir, on les flagellait. Béatrice van Overberch, de Waereghem, endura ce tourment infernal quatre jours et trois nuits (1). Et ce n'était pas seulement quelques individus qu'on exécutait de loin en loin : la persécution religieuse avait les proportions d'un massacre. A Douai, on brûla le même jour cinquante misérables; à Ruremonde, en 1613, soixante-quatre furent exterminés deux par deux, pour prolonger la cérémonie. En quelques années, une abbesse souveraine livra aux flammes trente malheureux soupçonnés d'un crime impossible. Le bourreau d'Ypres se glorifiait d'avoir examiné sur tout leur corps des magiciens et des sorcières par milliers, d'en avoir détruit par centaines ; le père Remigius d'avoir voué au feu, dans un espace de cinq mois, cinq cents complices du démon. Un rapport libellé en 1664 par le conseiller fiscal de Flandre assure qu'une multitude prodigieuse de sorcières furent consumées en Flandre, en Brabant et dans le pays de Liége, que la ferveur catholique dépeupla des localités entières (2).

Cette pieuse terreur dut troubler sans le moindre doute et ralentir la convalescence d'un peuple infortuné, auquel, pendant cinquante ans, on n'avait pas laissé une pierre pour reposer sa tête. Mais le flot de mort, qui roulait tant de cadavres, ne fixa point les regards de la haute société, ne comprima point dans la nation le retour à la vie. Les innocents qu'on faisait

(1) *Albert et Isabelle*, par Charles Potvin, page 251. M. Potvin donne le procès-verbal de la torture.

(2) *Belgish Musæum*, tome VIII, page 115.

mourir appartenaient presque tous aux basses classes; ou on crut à leurs enchantements et on approuva leur supplice, ou on détourna les yeux. Une séve longtemps accumulée jaillissait dans les rameaux supérieurs de la nationalité flamande : rien n'en pouvait suspendre l'élan.

Les Archiducs, d'ailleurs, avec un sentiment qu'il faut louer, cherchèrent à guérir les maux dont leurs provinces étaient accablées. Le pays offrait un navrant spectacle. « La discorde avait dépeuplé les villes et laissé les campagnes sans culture. Des bandes de loups affamés se montraient aux portes des cités désertes ; les bandits exploitaient les routes ; des légions de mendiants assiégeaient le seuil des églises et des monastères (1). » — « En Flandre et en Brabant, écrivait le duc de Parme dès 1586, on n'a pas ensemencé les champs ; Bruges et Gand ne sont guère moins que dépeuplées. La disette des grains est excessive, et la cherté des subsistances augmente chaque jour. C'est la chose du monde la plus triste que de voir combien ce peuple souffre. » Albert et Isabelle firent ce qu'ils purent, dans les limites de leur intelligence, pour ressusciter l'agriculture, l'industrie, le commerce et la navigation. L'arbitraire avait détruit les coutumes locales, sans les remplacer par des lois permanentes : les souverains nommèrent une commission qui rédigea un code très-imparfait sans doute, mais très-précieux à une époque dénuée de jurisprudence, et le publièrent en 1611, sous le titre d'*Édit perpétuel*. On rebâtissait les maisons détruites, on consolidait les maisons ébranlées, on osait labourer les champs ; les manufactures reprenaient peu à peu leurs travaux, les boutiques se rouvraient, les navires commençaient à ranimer les ports longtemps déserts. On ne pouvait dire qu'on

(1) *Histoire populaire de la Belgique*, par Louis Hymans, page 285.

était heureux, mais on vivait. Les naufragés se contentent de peu, quand la mer, qui a failli les engloutir, les jette sur la côte et leur laisse quelques ressources.

Les nouveaux princes étaient de pieux monomanes, de sanguinaires dévots, comme Charles-Quint et Philippe II, mais non des bélîtres. Comme Charles-Quint et Philippe II, ils avaient du goût, ils aimaient la peinture et s'y connaissaient. Ils encouragèrent donc les artistes avec beaucoup de discernement; ils protégèrent même la science timide et respectueuse : Juste-Lipse étonné les vit un jour entrer dans la salle où il professait, à l'université de Louvain, et lui prêter l'oreille jusqu'au bout de sa leçon. La célèbre imprimerie fondée par les Plantin, à Anvers, prospérait sous la direction de la famille Moretus. Le jésuite Bollandus commença pendant le règne des archiducs les *Acta Sanctorum*.

La dévotion outrée d'Albert et d'Isabelle, pernicieuse pour la nation, ne le fut point pour les beaux-arts. Leur prodigalité envers les religieux dépasse toute idée. Dans un laps de trente ans, ils fondèrent, suivant un de leurs panégyristes, plus d'établissements pieux qu'il ne s'en était formé durant trois siècles. Bruxelles renfermait vingt couvents, lorsqu'ils montèrent sur le trône; à ces antres de paresse, d'astuce et de cupidité, ils en ajoutèrent douze, et restaurèrent les précédents. Toutes les espèces connues de moines et de nonnes s'abattirent sur la Belgique pour la dévorer. Les Archiducs firent construire plus de trois cents églises : une seule, Notre-Dame de Montaigu, coûta 300,000 écus d'or. Les prêtres étaient comblés de dons, de bienfaits, de priviléges. Les domaines, les hôtels vacants par l'extermination des propriétaires devenaient leur butin ; on vidait le Trésor pour satisfaire leur avidité. Les Jésuites mettaient la Flandre au pillage ; quand finit le règne des princes espagnols, les révérends pères avaient en Belgique trente maisons professes et trois cents colléges.

Ils se faisaient même adjuger les biens des hospices(1). Une si haute fortune n'empêchait point la légion cléricale de lésiner, de songer âprement à l'économie. Les prélats, évêques et autres religieux obtinrent qu'ils seraient logés gratuitement par les villes et les bourgs, quand ils se mettraient en voyage. La population fut donc soumise à l'impôt des logements ecclésiastiques, outre celui des logements militaires; pour s'affranchir de cette double exaction, Bruxelles prit l'engagement de payer aux Archiducs 25,000 florins du Rhin par année.

Mais tant d'églises, de chapelles, de monastères, que l'on élevait, que l'on décorait avec faste, exigeaient la coopération d'un grand nombre d'artistes. Les travaux dont on a besoin, que l'on demande, que l'on presse d'exécuter, sont pour les maîtres du pinceau, de l'équerre et du ciseau le plus fertile des encouragements. Les œuvres de caprice ne stimulent point l'imagination avec la même force et la même continuité. Les églises paroissiales, les couvents, les chefs religieux sollicitaient donc les architectes, les peintres, les sculpteurs, les graveurs, offraient à leurs talents une carrière illimitée. Les souverains éclipsaient toutes les fabriques, tous les prélats, tous les monastères par leur zèle. J'ai rapporté le chiffre des monuments qu'ils bâtirent; le nombre des tableaux et des verrières donnés par eux serait incalculable, et pourtant un vitrail coûtait de cent à quatre cents florins. Leur exemple et celui du clergé stimulaient d'une autre part les associations industrielles, qui, reprenant dans une certaine mesure leur activité, réparant leur fortune, désirant peut-être faire preuve d'orthodoxie sous le gouvernement d'un inquisiteur, jalouses enfin d'orner leurs autels, que les Iconoclastes avaient dénudés, s'adressèrent avec empressement aux artistes.

(1) Ch. Potvin, *Albert et Isabelle*, pages 177 et 178.

La Belgique entière devint donc un immense atelier, où pendant tout le règne des Archiducs, les hommes de mérite trouvaient sans cesse l'emploi de leurs forces intellectuelles. Chez un peuple doué d'une imagination puissante, des mobiles moins propices auraient fait jaillir les talents du sol. Une phalange d'hommes extraordinaires se forma donc rapidement, pour l'immortel honneur des provinces méridionales. Sur le tombeau de la nation, le génie flamand, comme un soleil qui se couche, illumina le ciel d'éblouissantes clartés.

Enfin, dernière circonstance favorable, au moment que diverses causes bonnes et mauvaises préparaient, en associant leur influence, une glorieuse époque, la race indigène enfanta un esprit créateur d'une richesse, d'une souplesse, d'une vigueur que nul artiste n'a peut-être égalées, qui concentra dans sa main victorieuse les éléments disséminés de l'art belge, fonda une nouvelle école, mena vers son but, comme un guide sublime, la peinture indécise et fourvoyée. On doit désirer savoir comment fut instruit ce rédempteur et quels maîtres présidèrent à ses débuts, lui communiquèrent les résultats de leur expérience : l'éducation de Pierre-Paul Rubens ne peut être une chose indifférente.

Tobie Verhaegt, peintre de paysage, lui donna les premières leçons. Né à Anvers, en 1566, il avait onze années seulement de plus que son élève. C'était un homme remarquable, selon le témoignage de Van Mander et l'éloge versifié de Cornille de Bie. La famille de Rubens ne l'eût pas d'ailleurs, selon toute apparence, confié à un individu sans talent. Cornille loue ainsi ses ouvrages : « Comme chaque objet s'adoucit dans le lointain! Comme les arbres sont bien touchés, sont peints d'une manière vivante! Quels terrains légers et faciles! Quel air sauvage ont les rameaux entrelacés! » L'adresse de Tobie Verhaegt lui acquit l'estime et la faveur du grand-duc de Florence. Il n'obtint pas un

moindre succès à Rome : on y admira beaucoup une Tour de Babel, où il avait prodigué la patience et les détails. Charmé de la sensation causée par ce tableau, il peignit le même sujet trois ou quatre fois. Une des variantes ornait l'église de Lierre ; Sébastien Vrancx avait exécuté les personnages. Le seizième siècle, époque de trouble et de révolutions, aimait, comme nous l'avons dit, cet épisode de l'Ancien Testament, symbole du désordre auquel il était lui-même en proie. On ne sait rien de plus concernant Tobie Verhaegt, sinon qu'il termina ses jours dans l'année 1631.

Adam van Noort, le second maître de Rubens, excite par ses étranges habitudes un assez vif intérêt : il personnifie toute une classe d'hommes. On trouve dans les pays du Nord des individus qui en sont la représentation fidèle : le climat produit sur eux les mêmes effets que sur la nature. Ce sont des caractères orageux comme les mers septentrionales ; des esprits sombres comme le jour qu'un ciel terne laisse pénétrer sous les branches des sapins ; des âmes pleines d'humeurs farouches, que tourmentent de brusques variations, pareilles aux caprices de l'atmosphère boréale. Quand on les approche, ils vous causent une sorte de malaise ; on sent que la discorde, qui règne au dehors parmi les éléments, règne aussi entre leurs facultés, leurs passions, leurs projets. Sans pouvoir dire ce qu'on éprouve, on devient triste, comme pendant l'hiver, sur un sol blanchi par la neige, lorsque le soleil a disparu, que des nuages aux tons cuivrés brillent à travers les rameaux dégarnis des bois, qu'une troupe de corbeaux tourne dans la lumière mourante avec des cris funèbres. Un petit vent glacé, monotone, se lamente sans repos dans les buissons flétris ; une brume violette monte du fond des vallées, où dorment immobiles les étangs captifs. L'ombre vient, morne et tragique ; il semble que tout va périr et que la campagne soit un grand cimetière.

Adam van Noort fut un de ces hommes moroses, qui ont une si chagrinante influence. Le dénûment, la tristesse, les privations de sa famille, que nous raconterons tout à l'heure, avaient peut-être fait sur lui, pendant son jeune âge, une impression terrible, une de ces impressions qui ne s'effacent jamais. Triste et sauvage, il recourait au vin pour dissiper sa mélancolie ; le vin lui procurait une gaieté factice, qui éclairait un moment son âme indomptable et s'éteignait d'elle-même, après les orages de l'ivresse. Quand il n'avait pas bu, il maltraitait tout le monde; son talent, affaibli au milieu de ses colères, devenait, pour ainsi dire, la proie de sa mauvaise humeur. Un tel maître ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens. Jacques Jordaens, Sébastien Vranex supportaient mieux ses accès farouches. Le premier avait une raison très-forte pour montrer de la patience : il aimait la fille de l'artiste et, quand le père le brutalisait, un sourire, une douce parole de la gracieuse enfant lui rendaient le courage. Il épousa sa consolatrice.

Adam van Noort était né en 1557, à Anvers. Il prit les leçons de Lambert van Noort, son père, qui avait reçu le jour à Amersfort, en Hollande, vers l'année 1520. Cet émigré possédait du talent comme peintre et comme architecte. On voit de lui au musée d'Anvers quelques productions passables, où règne le style du seizième siècle (1). En 1549, il devint franc-maître. Le 30 avril de l'année suivante, il obtenait le droit de bourgeoisie dans la grande cité commerciale. En 1560, il prit pour domicile, rue des Peignes (en flamand *Cammerstraet*), une maison surnommée, d'après l'image qui la désignait, *La Fuite en Égypte*. Cette maison appartenait à la cathédrale d'Anvers, et le peintre continua d'y demeurer jusqu'en 1570. Il y menait la sombre existence du pauvre,

(1) Elles sont au nombre de quatorze et constatent de la manière la plus évidente que l'auteur était un homme médiocre.

qui gagne péniblement son pain quotidien. Les comptes de la fabrique, dressés en 1571, relatent qu'il y est mort *en grande misère et dénûment*, que par suite le trésorier a fait, pour l'amour de Dieu, remise à ses enfants du loyer de l'année échue. Voulant lui venir en aide, l'année précédente, l'administration lui avait confié la besogne de colorier les portes et les boiseries des nouvelles orgues, tâches vulgaires qui donnent la mesure de son indigence.

Son fils obtint le titre de franc-maître en 1587, et il montra aussitôt, selon toute vraisemblance, un talent remarquable pour l'enseignement. Cette même année, il reçut un élève et en forma depuis un très-grand nombre. En 1602, cinq entrèrent à la fois dans son atelier. On trouve souvent son nom orthographié Van Oort. Ses œuvres sont si rares que j'ai vu seulement quatre morceaux peints par lui. Le premier, qui orne l'église Saint-Michel, à Gand, représente un *Malade guéri par l'intercession de la Vierge*. Le patient, couché sur une civière, tourne ses regards vers le ciel et laisse pendre ses bras d'une façon tragique. C'est une œuvre peu attrayante, sur laquelle, sans la date, sans le nom de l'auteur, on ne ferait que promener ses regards. La maladresse de l'ordonnance gâte l'aspect général du tableau. La madone et l'enfant ne sauraient plaire ni par leurs têtes laides et communes, ni par leurs draperies lourdes et sans grâce. Les dos, les vêtements de quelques personnages et d'autres accessoires insignifiants occupent trop de place. Toutefois, deux hommes d'un âge mûr et un vieillard, qui regardent la Vierge, ne manquent pas de vérité, non plus que d'expression. Le coloris offre les teintes sombres des peintures méridionales et ne semble pas provenir d'un artiste néerlandais. Il prouve que l'auteur avait étudié avec passion, dans les principautés ultramontaines, les créations des maîtres italiens (1).

(1) Il ne faudrait pas croire que ces remarques s'appliquent à un

Le second morceau porte le même témoignage. Il appartient à la famille Dubus de Ghisignies, qui habite Bruxelles, et dont le chef, mort récemment, joignait la science d'un naturaliste au goût d'un vrai connaisseur en peinture. Il avait eu l'idée patriotique de se former une galerie où les toiles flamandes seraient seules admises. Le tableau d'Adam van Noort qu'elle contient offre la signature de l'auteur : A. V. N., et met en scène la fameuse parole de Jésus : *Laissez venir à moi les petits enfants.* Sur cette page, l'imitation de l'art italien se trahit de la manière la plus évidente, et certains endroits prouvent que l'homme du Nord avait pour Paul Véronèse une affection particulière. La meilleure figure du tableau, une femme placée à gauche, remémore sur-le-champ, par sa tournure et ses formes, les personnages du maître vénitien. Adam van Noort, malheureusement, ne lui avait emprunté que des similitudes d'exécution : le génie, la verve, l'audace, la profonde science anatomique, le sentiment tragique du peintre méridional sont absents. L'œuvre porte les signes bien reconnaissables de la médiocrité. La composition n'atteste pas grande force inventive ; l'originalité, le caractère manquent aux types mal choisis. La couleur est belle, mais rude et sans transitions ; les divers objets se découpent l'un sur l'autre.

Que devient donc le propos attribué à Rubens par Descamps ? Il prétendait, selon le biographe, « qu'Adam van Noort aurait surpassé ses contemporains, s'il avait vu Rome et s'il avait étudié les bons modèles. » Puisque l'artiste anversois connaissait les chefs de l'école transalpine, son glorieux élève n'a pu tenir ce discours.

Le troisième tableau de sa main que j'ai vu se trouve

autre ouvrage suspendu dans la même église paroissiale, qui représente aussi une guérison miraculeuse. La dernière toile, signée par Jacques van Oost le vieux et datée de 1636, est une production très-belle, très-soignée, très-originale et d'une étonnante vigueur de tons.

au musée de Bruxelles (1). Il figure aussi le Christ appelant à lui les petits enfants. Le principal groupe est agencé devant une muraille, à laquelle il semble adhérer; ni air ni perspective. A droite, pour faire compensation, le regard plonge dans une grande rue triste, aux maisons sévères, que domine un ciel nuageux, morne et grisâtre, presque sans lumière. Le peintre a voulu donner à Jésus l'expression d'un homme inspiré, mais n'a pas réussi. En vain le Fils de l'homme tourne les yeux vers le ciel, au lieu de regarder les petits enfants, ses traits n'indiquent pas d'émotion réelle, n'ont pas les nobles lignes qu'exigeait son caractère divin. Sa figure n'est même pas intelligente: la bouche prosaïque, les lèvres épaisses du Messie ne correspondent nullement à la grâce poétique de son action et de ses paroles. Les apôtres étonnés font cercle autour de lui, manifestent leur étonnement par leurs regards, leur physionomie et leurs gestes. Plusieurs femmes s'approchent avec des enfants de divers âges. La composition, le dessin, la couleur révèlent un talent pratique, de l'adresse de main, de la justesse d'esprit; mais la distinction, l'énergie et la verve font défaut. La tiédeur de la médiocrité affadit partout l'exécution. Un trait à noter, c'est que les personnages sont drapés à l'antique: la Renaissance triomphe, le costume national a disparu (2).

Le tableau le plus important, le plus considérable d'Adam van Noort est probablement celui que possède, à Anvers, l'hospice des Orphelins, fondé au quatorzième siècle par un marchand de denrées coloniales. Il figure le *Sauveur descendu de croix*, que l'on se prépare à ensevelir. Mais tout d'abord, quand on approche, on ne voit rien, on ne démêle rien. Un manque absolu de

(1) N° 258.

(2) La galerie de Darmstadt renferme une peinture attribuée à Van Noort, *la Femme adultère devant le Christ;* mais je ne l'ai pas vue et je n'ai aucun renseignement sur ce tableau.

lumière, de perspective et de clair-obscur produit l'effet de ces ténèbres souterraines, auxquelles il faut d'abord que l'on habitue ses yeux, avant de saisir aucune forme. A peine si la terre se distingue du ciel. Quand on a étudié, analysé la toile, voici ce qu'on finit par découvrir.

La victime est étendue sur un linceul, en pleine campagne, non loin du gibet sacrilége, autour duquel planent des anges désolés, conception très-belle sans le moindre doute. Marie soulève la tête du Fils de l'homme, tandis que saint Jean, accroupi en face d'elle, près des pieds, se penche pour le mieux voir. Joseph d'Arimathie, Madeleine et Marie Salomé occupent l'espace intermédiaire. Voilà comment l'auteur a disposé la scène, qui pourrait être grandiose, tragique et saisissante, mais qui est glacée par une froideur générale. Ce cadavre étendu à la renverse, sur la terre, vous paraît-il le corps d'un Dieu ou la dépouille d'un homme? Rien, ni dans les traits, ni dans l'attitude, ni dans la dernière expression que laisse la mort, ne révèle par quelque trace le mythe sublime de l'Incarnation. Marie se désole très-modérément; le disciple bien-aimé regarde le Sauveur d'un air tranquille; Madeleine cause sans la moindre affliction avec Marie Salomé. Le personnage le plus ému est encore Joseph d'Arimathie, vieillard en cheveux blancs, dont l'attitude et la figure expriment en réalité une vive douleur.

Et tout, sur cette page obscure, dénote l'imitation des maîtres italiens. La couleur, vigoureuse et belle, eût produit de l'effet, si quelques rayons de lumière, quelques oppositions de clair-obscur en diminuaient les ténèbres. C'est en somme une œuvre exécutée dans le sentiment et la gamme de Janssens.

Deux estampes de Pierre de Jode prouvent que le maître anversois ne traitait pas uniquement de graves motifs et de pieuses scènes. La première nous montre

une jeune dame, parée d'une immense collerette et jouant du clavecin, tandis qu'un élégant cavalier, assis sur une chaise, pince de la guitare pour l'accompagner, et qu'un petit garçon, debout, chante près d'elle. Un second gentilhomme éclaire la musicienne avec un flambeau qu'il porte, et un troisième écoute la mélodie en regardant les mains de la dame. La scène est composée, traitée avec naturel, comme par un homme qui avait déjà peint des motifs du même genre. A quelle époque l'auteur, qui vécut très-longtemps, avait-il exécuté l'original? Eut-il le caprice d'imiter les Hollandais contemporains ou leur avait-il montré la route (1)?

La seconde pièce n'est pas des plus chastes et donne lieu de penser que le farouche Adam van Noort se laissait, comme les lions, séduire et amollir quelquefois par la volupté. Cette planche figure un homme à genoux, qui presse dans ses bras une jeune femme pâmée, glissée à terre : le costume énorme de la belle protége sa pudeur comme un puissant rempart ; mais le moment de la défaite semble arrivé, tous deux vont céder aux impulsions de la nature. Un autre couple s'éloigne, qui paraît fort ému aussi : le galant tient sa dame par la taille. Ce n'est point une image vulgaire : il y a du charme et de la grâce dans l'exécution, et ces mérites semblent avoir influencé Pierre de Jode, qui a finement gravé la planche (2).

Malgré le calme excessif et la lourdeur de ses tableaux religieux, qui faisaient contraste avec la violence de son caractère, malgré la paillardise un peu forte de ses toiles licencieuses, Adam van Noort jouissait d'une grande réputation et fut chargé d'entreprises considérables, pour lesquelles on le paya libéralement. Il avait

(1) L'estampe est signée : *Adam van Oort figur. — Petrus de Jode sculpsit.*

(2) Cette pièce porte la même signature que la précédente.

peint une *Assomption de la Vierge* dans la coupole de Notre-Dame. Les témoignages d'estime ne lui manquèrent pas. En 1597, il fut nommé second doyen, en 1598, premier doyen de la corporation de Saint-Luc. Pendant cette dernière année, il reçut lui-même parmi les francs-maîtres son ancien élève Rubens. Le flatteur Cornille de Bie, dont le livre est un panégyrique perpétuel, ne lui marchande point les éloges. « Il a si bien cultivé l'art et d'une manière si belle, qu'une foule de personnes en demeurent surprises. L'or de Crésus ne saurait être comparé aux magnifiques dons qu'il a reçus du ciel. » Trop haut de plusieurs tons, maître notaire ; il fallait baisser la voix. Adam van Noort appartenait à cette race d'hommes qui, au lieu d'étudier directement la nature, étudient la manière dont on l'a interprétée avant eux. Ayant adopté, emmagasiné, pour ainsi dire, un certain nombre de formes, d'agencements et d'effets, ils s'en tiennent à cette provision, y puisent toujours, tombent bientôt dans la convention, la routine et le procédé. L'artiste morose y tomba d'autant plus facilement que la boisson l'aveuglait, lui rendait l'étude impossible ; peu à peu la soif du gain remplaça l'amour de la perfection. Il ne travailla plus que pour obtenir les moyens de continuer ses orgies. Une exécution facile et une bonne couleur furent bientôt les seuls avantages qui lui restèrent. Son portrait, gravé deux ou trois fois, notamment par Van Dyck, est l'emblème de la rudesse et de la grossièreté.

On avait espéré que le mariage adoucirait son humeur intraitable ; et une jeune personne, Élisabeth Nuyts, fut chargée de cette difficile entreprise. Elle n'était peut-être point aussi hasardeuse qu'on pourrait le croire, Adam van Noort ayant des goûts voluptueux qui aident à faire bon ménage. Ses traits réguliers pouvaient plaire, quand ils changeaient d'expression. Les noces durent être célébrées vers 1586, et l'union fut

presque aussitôt féconde; en 1587,elle donna le jour à un premier enfant, que suivirent trois filles et un garçon (1). L'aîné, Jean van Noort, fut un habile graveur, dont on cite quelques pièces excellentes (2). Mais si la concorde a pu régner dans l'intérieur de la famille, l'artiste, depuis son mariage, était devenu plus quinteux, plus sombre et plus violent. Toute société humaine paraissait lui être odieuse.

Adam van Noort mourut à Anvers en 1641. Il était âgé de quatre-vingt-quatre ans et avait vu briller autour de son élève toute une constellation de grands hommes.

Rubens lui dut vraisemblablement une précoce admiration pour Paul Véronèse; mais ce fut là toute sa part d'influence. Le dernier maître du grand homme, son véritable initiateur, exerça une action bien plus vive sur son esprit.

Quand on se promène dans le musée de Bruxelles, que de judicieuses acquisitions devraient enrichir sans cesse, on aperçoit un portrait plein d'élégance, à moitié caché par une ombre injuste. C'est l'image d'un homme sur le retour, une figure extrêmement régulière, encadrée d'une large fraise. L'ensemble et les détails en sont pleins de finesse et de distinction. Quoique l'âge ait blanchi la barbe et les cheveux, cette tête possède encore une beauté peu ordinaire et même une certaine fraîcheur juvénile. L'expression est grave, douce, réfléchie, un peu mélancolique. Elle décèle une âme bienveillante, adroite, comprenant la poésie et le monde, s'élevant à l'idéal et sachant manier les affaires. Ce sont les traits caractéristiques d'Otho Venius, le maître de

(1) En voici la liste, tous furent baptisés dans l'église Notre-Dame : 1° Jean van Noort, le 6 octobre 1687; 2° Catherine, le 21 août 1589 (elle devint la femme du célèbre Jordaens); 3° Anne, le 14 juin 1592; 4° Élisabeth, le 24 février 1595; 5° Adam, le 8 novembre 1598.

(2) Voyez le dictionnaire de Kramm.

Rubens. Le tableau a été peint par Gertrude, fille de l'artiste, et nous intéresse doublement, comme souvenir d'un homme fameux d'abord, puis comme preuve du talent qu'il avait légué à sa fille.

L'histoire écrite sur son visage n'est point une histoire mensongère. Il a réuni les qualités dont sa figure est, pour ainsi dire, la promesse. Il fut un peintre habile, un esprit sage et un aimable cavalier. Ces mérites de diverse nature semblaient plutôt le destiner à être le père que l'instituteur de Rubens. A défaut de liens matériels, il y eut entre eux une véritable parenté d'âme et de talent.

Othon van Veen, qui, en latinisant ses deux noms, se fit appeler Otho Venius, reçut le jour dans la ville de Leyde, en 1558. Son père y exerça les fonctions de bourgmestre en 1565 ; il était seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Drakenstein, etc. Par son aïeul, Jean van Veen, enfant naturel de Jean III, duc de Brabant, il descendait d'une maison souveraine (1). Corneille, le père d'Otho, se montrant fidèle à sa galante origine, procréa douze enfants. Quelques-uns jouèrent dans le monde politique un assez beau rôle; Ghisbrecht aima mieux étudier la gravure que pratiquer les hommes; Otho, saisissant la palette, chercha la gloire dans ce qui lui ressemble le plus, dans les images sans réalité de la peinture. Pierre cultiva également l'art du coloris, mais en simple amateur. Leur mère appartenait à une des meilleures familles d'Amsterdam. Otho avait quatorze ans déjà et une instruction assez étendue, lorsqu'on le mit sous la discipline du peintre Isaac Nicolaï ou *Claesz*, c'est-à-dire fils de Nicolas. Sur les bancs de la classe et devant la toile, il montra une double aptitude, mais c'était à l'art qu'il donnait la préférence. Les guerres des Pays-Bas vinrent troubler son calme juvénile et

(1) La jeune personne qui avait eu des complaisances pour le duc s'appelait Isabeau van Veen; elle transmit son nom à sa postérité.

suspendre ses progrès. Corneille van Veen, sommé en 1572 de prendre parti contre Philippe II, eut la sottise de se déclarer pour les Espagnols, de se dévouer même pour ces ineptes dominateurs ; les États de Hollande lui retirèrent ses charges, confisquèrent ses biens et le bannirent du pays. Son hôtel servit de prison aux récalcitrants. Un prêtre septuagénaire y fut même soumis à la torture par le comte de Lumey, persécuteur fanatique des ultramontains, qui croyait pouvoir leur emprunter leur système de conversion.

Corneille alla chercher un refuge près du cardinal de Groesbeeck, prince-évêque de Liége, qui le reçut favorablement et s'attacha son fils en qualité de page. Sur les bords de la Meuse, Otho rencontra Lampsonius, élève de Lambert Lombard et son biographe. Outre la peinture, ce nouveau maître lui enseigna la poésie, les mathématiques, le blason et l'histoire naturelle (1). Au milieu de ces travaux, il atteignit l'âge de dix-sept ans. Il fallut bien alors qu'il allât voir l'Italie : un artiste qui n'eût pas fait ce voyage eût passé pour un homme sans valeur et même sans conscience, puisqu'il aurait négligé l'occasion de s'instruire et de se perfectionner. Tandis que Corneille se rendait en ambassade auprès de Rodolphe II (2), son fils prit le chemin de Rome, emportant des lettres de recommandation adressées par l'évêque de Liége au cardinal Madruccio.

Le jeune homme dut éprouver une poétique émotion, quand il entra dans la ville éternelle. Le dignitaire de l'Église lui fit le meilleur accueil. Frédéric Zuccharo fut le maître qu'il choisit. A cette école, il se fortifia et dans l'art d'exprimer sur la toile les rêves de l'imagination, et

(1) Houbraken, tome Ier, page 38.

(2) Selon Van Grimbergen, Othon van Veen fut lui-même chargé de l'ambassade ; mais il me semble qu'à cette époque il était beaucoup trop jeune pour remplir une mission diplomatique. L'idée ne serait même pas venue de la lui confier.

dans les sciences dont il avait franchi seulement le péristyle. Bientôt il passa pour un grand érudit, pour une des plus vigoureuses intelligences de son siècle. On n'avait pas une opinion moins bonne de ses talents d'artiste.

Il demeura cinq ans au delà des monts, intervalle considérable et d'une extrême importance à l'âge où il se trouvait. Un peu plus, et il serait devenu un peintre italien, comme Denis Calvaert. Il fit alors un grand nombre de travaux que personne n'a recherchés, ni décrits ni jugés. L'histoire de la peinture flamande et hollandaise ressemble aux vastes bruyères de la Campine (1). Égaré sur ces landes incultes, on aperçoit à peine de loin en loin quelque poteau isolé ; il faut faire des lieues pour découvrir le toit d'une chaumine et rencontrer un paysan qui vous apprenne où vous êtes. Faute de travaux préparatoires, nous ne pouvons donc caractériser le style du peintre hollandais à cette époque. Il est probable qu'il étudia de la manière la plus patiente les harmonieux tableaux du Corrége (2).

D'Italie, Venius passa en Allemagne, où l'empereur essaya inutilement de le fixer à sa cour. Il abandonna ce prince pour l'électeur de Bavière et l'électeur de Bavière pour l'archevêque de Salzbourg. Mais le Danube et ses bords magnifiques ne purent eux-mêmes l'arrêter; il n'y voyait ni la coupole de saphir du ciel italien, ni le dôme d'opale qui s'arrondit au-dessus des plaines néerlandaises. Il regagna donc son pays et entra au service du prince de Parme. Alexandre le nomma ingénieur en chef et peintre de la cour, Jost van Winghen ayant résigné ces dernières fonctions (3). L'illustre capitaine se prit d'amitié pour l'artiste et lui montra une faveur si grande que tous les courtisans recherchèrent ses

(1) Immenses plaines stériles, à l'orient d'Anvers.

(2) Bullart, *Académie des sciences et des arts*, 1682. In-folio. — Rathgeber, *Annalen*, etc., page 290.

(3) Vers l'an 1584.

bonnes grâces (1) ; car, dans ces hautes régions, la servilité descend du maître à ses créatures.

Ce fut alors que Venius exécuta le curieux travail exposé au Louvre : il représente toute sa famille et porte le millésine de 1584. Charmé de revoir les siens, l'artiste voulut employer son talent à conserver leurs traits. Il peignit donc sur la même toile son père, sa mère, sa propre image, les neuf frères et sœurs qu'il avait à cette époque et les enfants de ceux qui étaient mariés, en tout dix-neuf personnes. On le remarque au centre du tableau, assis devant un chevalet et tournant la tête vers le spectateur. C'est un jeune homme de taille moyenne, avec des cheveux châtains d'une nuance très-claire, des moustaches tout à fait blondes et peu fournies ; l'orbite de l'œil est très-plein et se couronne de pâles sourcils. Ce portrait confirme la date de sa naissance, car le peintre paraît tout au plus âgé de vingt-six ans. On devait rester longtemps jeune dans sa famille : son père n'a pas encore les cheveux gris, quoique sexagénaire.

Ghisbrecht Venius est un joli garçon, appuyé sur une table et tenant à la main une plaque de cuivre, indice certain de la profession qu'il exerçait : la planche nous offre l'ébauche d'une église.

Le dessin et la couleur de ce tableau rappellent la manière un peu sèche de Frans Floris ; on n'y admire pas les tons moelleux, le savant usage du clair-obscur, par lesquels se distingua Otho Venius, après son retour d'Italie. Ce sont des groupes de bons portraits, que l'on doit croire fidèles, mais que ne recommande nulle qualité supérieure. J'en excepte l'image de Corneille. Assis dans un fauteuil, vêtu d'une pelisse fourrée, d'un chapeau à grand fond, à petits bords, qui se rapproche du nôtre, il attire immédiatement les regards. Ses traits réguliers, ses beaux yeux, son nez délicat, sa longue barbe blonde forment un ensemble parfait. Ce visage a

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 217.

une expression de tranquillité, de bonhomie, que l'on retrouve dans le caractère et dans les tableaux de son fils. On y observe une finesse de touche, une suavité de coloris, un naturel, une vie profonde et intime sous le calme de l'extérieur, qui font immédiatement songer aux chefs-d'œuvre brugeois. Le portrait de Jean, le fils placé debout derrière Corneille, charme la vue et l'esprit par des qualités presque aussi grandes.

Il est bien étrange que Venius ait peint ce morceau après son retour d'Italie; sans les dates, qui s'y opposent, je l'aurais cru exécuté avant son départ.

Deux cartouches, renfermant des inscriptions latines, occupent les angles inférieurs de la toile; celle de gauche peut se traduire ainsi :

« Ce tableau, dédié à la mémoire sacrée de Dieu, Otho Venius l'a peint en 1584, pour lui et pour les siens, avec l'intention que, s'il lui arrive de mourir sans laisser d'enfants mâles, il reste dans la famille de son frère aîné, tant que sa descendance masculine existera, et qu'après l'extinction de cette dernière, il revienne toujours au frère le plus rapproché de lui par l'âge et à sa famille, aussi longtemps que sa postérité mâle subsistera »

Le second cartouche renferme le nom de tous les personnages, avec les renvois tracés en lignes blanches au-dessus de leurs têtes (1).

(1) Voici comment est disposée cette liste, que surmontent deux écussons aux armes de la famille :

PARENTES
1 Cornelius Venius
2 Gertrudis

	LIBERI	14 Maria
		15 Margareta
3 Simon	4 Anna Uxor	16 Vsnovt
5 Élisabeth	18 Nicolavs	17 Élisabeth.
	19 Hvgo	

Notre artiste ornait le château du prince de Parme, lorsque celui ci mourut d'épuisement et de fatigue, le 3 décembre 1592. Othon van Veen transporta son chevalet de Bruxelles à Anvers, où il déploya une courageuse activité. Prodiguant les œuvres de sa main, il embellit les monuments pieux, les hôtels de la noblesse et les demeures bourgeoises. La plupart de ces tableaux subsistent encore, soit dans les chapelles des églises, soit dans les salles du musée. Ils permettent d'apprécier le talent du peintre, talent qui lui fit obtenir, en 1594, les priviléges de la maîtrise. On le nomma doyen en 1603, et il exerça les fonctions attachées à ce titre jusqu'au 18 octobre 1604. Ses comptes administratifs sont tous signés *Otho* et non pas *Otto*, comme on orthographie souvent son prénom. Il habitait la maison dite *du Prince*, où demeure de nos jours M. Storms, dans la rue appelée alors *Vuilnis Straet*, et maintenant *Venius Straet*.

Otho n'est guère connu hors des Pays-Bas ; le Louvre ne possède que deux tableaux de sa main, celui que nous venons de décrire et un morceau acquis depuis peu, sur lequel on n'a point encore osé mettre un nom : il représente le *Galiléen descendu de croix*, pleuré par sa mère, par saint Jean et d'autres disciples (1). Extrêmement bien conservée, cette œuvre offre réunis tous les caractères spéciaux, qui distinguent la manière de Venius, et pourra servir désormais de type aux Français, quand ils voudront apprendre à la connaître. Joseph

6 Joannes	7 Otho
8 Maria	9 Gisbertvs
10 Petrvs	11 Aldegonda
12 Timannvs	13 Agatha

Ce tableau précieux fut acheté pour la somme modique de deux cent quarante francs, dans une vente publique faite à Paris, en mars 1835.

(1) N° 529 bis; le cadre porte cette inscription vague : *École flamande d'après un maître italien.*

d'Arimathie soulève par les aisselles le buste du Sauveur, qui gisait sur le sol. La tête du Christ, fort belle de traits et de caractère, penche sur l'épaule gauche et conserve dans l'inertie de la mort une noblesse divine. Toute la peinture manifeste une vive sensibilité, que trahissent rarement les œuvres de l'auteur. La Vierge, qui tombe en syncope d'une façon tragique, est soutenue par Nicodème et par Marie Salomé. Prosternée à terre, dans une attitude qui empêche de voir sa face, Madeleine couvre de ses cheveux bruns les pieds du Messie. Près d'elle, saint Jean désespéré, affaissé sur les talons, exprime sa douleur par un geste dramatique. Une sainte femme placée près de lui lève les mains avec une aussi grande émotion. La couleur a une force, une intensité, une harmonie que nul tableau n'éclipserait. Les artistes qui veulent le copier ont une peine extrême à en reproduire les tons vigoureux, à soutenir cette gamme énergique. On regrette seulement de trouver sur tous les visages, et dans leur type même, un caractère de naïveté, qui ne dénote pas une intelligence suffisante.

La Belgique renferme un grand nombre de tableaux dus au maître hollandais, et, sans sortir d'Anvers, l'historien se forme en quelques heures l'idée la plus nette de sa facture. Six morceaux, dont il est l'auteur, décorent le musée, sept la cathédrale, un autre l'église Saint-André, six volets et un panneau central l'église Saint-Jacques. Son style, quoique d'un mérite secondaire, a une originalité aussi grande que celui de Martin de Vos ; on reconnaît sur-le-champ les tableaux qui leur appartiennent. Dans ceux d'Otho Venius les défauts et les qualités se balancent. La composition en est fort habile au point de vue matériel ; si l'on n'y discerne aucune idée ingénieuse, aucun de ces effets qui annoncent le penseur et électrisent le public, on ne peut nier que l'espace ne soit rempli avec une extrême

adresse. Nulle fraction du tableau n'est vide ou sacrifiée ; partout l'œil découvre une égale quantité d'objets en saillie et en retraite.

La corrélation des lignes n'est pas ménagée avec un moindre soin, et elles forment un harmonieux ensemble ; la vue passe de l'une à l'autre sans difficulté, ne trouvant que de sinueux détours.

L'ombre et la lumière, les tons des couleurs présentent le même équilibre. Aucun endroit ne sollicite l'attention au détriment des autres ; sur quelque point que se porte le regard, il est satisfait.

Et non-seulement les couleurs sont distribuées d'une manière savante, mais l'artiste en a patiemment adouci les transitions. Ses ouvrages, sous ce rapport, ont la même finesse que ceux du Titien et du Corrége. Ses teintes se fondent l'une dans l'autre par une suite de gradations imperceptibles. L'ombre et la lumière sont associées avec une égale délicatesse. Venius est le premier peintre de la Néerlande qui ait étudié aussi profondément le clair-obscur et en ait tiré d'aussi beaux effets. Peu d'artistes l'emportent sur lui à cet égard : ses petits ouvrages spécialement bravent les comparaisons ; le coloris en est d'une chaleur, d'un éclat, d'une intensité vraiment admirables (1). Il faut dire encore à sa louange qu'on ne trouve pas dans ses tableaux d'ombres dures et opaques ; elles y restent diaphanes au contraire, plus diaphanes que dans la nature, comme chez tous les peintres supérieurs.

Si l'on examine tour à tour ses productions et celles de Rubens, en un lieu qui permette le parallèle, comme la cathédrale ou le musée d'Anvers, on remarque sur-le-champ qu'ils ont employé le même système de composition pour les lignes, la lumière et la couleur. Dans la première salle du musée, deux tableaux de Venius

(1) Nous recommandons surtout aux amateurs ceux de Notre-Dame d'Anvers.

se trouvent placés à droite et à gauche d'une fameuse page de Rubens : *le Christ entre les larrons*. Sur le mur opposé brille une *Adoration des Mages*, par le violent dessinateur. Eh bien, la force des tons, l'harmonie du clair-obscur et, jusqu'à un certain point, la beauté des nuances, sont presque égales chez le maître et le disciple. D'où il faut conclure que l'un a eu envers l autre des obligations essentielles, dont on n'a pas tenu compte. Seulement Venius ne posséda jamais la touche audacieuse et ferme de son élève. Sous son pinceau, les teintes prennent comme un aspect métallique et font par moment songer aux laques chinoises. Il a aussi pour l'amarante un goût prononcé que l'on ne trouve pas chez Rubens.

Mais s'il se montre habile dans la partie matérielle de son art, il est d'une grande faiblesse dans la partie morale ; l'expression, la vie, l'ardeur lui échappent d'ordinaire. Une insignifiance habituelle émousse ses types ; point de caractère, point de lignes vigoureuses, point de ces belles physionomies où respirent la volonté, la force et la passion. Les attitudes ont le même calme léthargique ; les draperies semblent dormir sur les membres engourdis. Quant à l'âme, quant aux émotions qui agitent les traits, il n'en faut point parler : les plus terribles événements ne troublent pas le flegme et l'indolence de ses personnages. Il n'a, sous ce rapport, aucune similitude avec son fougueux élève.

Tous les tableaux d'Anvers justifient les remarques qu'on vient de lire et nous les ont inspirées : deux toiles seulement suggèrent d'autres observations. Le paisible Otho Venius s'est animé quelquefois dans sa vie, et ces moments d'enthousiasme lui ont fait produire des œuvres excellentes. Un des morceaux que nous allons étudier a pour sujet la résurrection de Lazare. Les peintres qui ont figuré cet épisode se sont préoccupés en général des circonstances matérielles,

voulant surtout faire ressortir ce qu'avait d'étrange le retour d'un mort à la lumière. Quelques-uns ont poussé le trivial jusqu'à mettre auprès du jeune Hébreu des individus qui se bouchent le nez avec un air de dégoût. Otho Venius a compris ce drame d'une plus noble manière, et ses sentiments délicats lui ont porté bonheur. Lazare s'élance du tombeau, ranimé soudain par la voix toute-puissante de son maître. Il était plongé dans l'engourdissement de la mort; le Christ a parlé, le voilà vivant et plein d'espérance. Il attache sur Jésus son profond regard ; au moment où il sort de la fosse avide, ce n'est pas le bonheur de renaître qui exalte son âme, mais une ardente reconnaissance. Il ne cherche et ne voit que son sauveur et son ami. Par son attitude, ses gestes, son expression, Madeleine témoigne au Christ une gratitude moins vive, mais aussi bien rendue. Le Fils de l'homme les regarde l'un et l'autre avec un affectueux intérêt; une douce majesté brille sur sa figure. Pour l'exécution, c'est un morceau que les plus grands peintres auraient été joyeux de signer. Je ne crois point que l'on puisse mieux composer, et la couleur a une finesse, une vivacité, un éclat, qui font songer aux pierres précieuses. On essaierait inutilement de surpasser la vigueur des ombres. Les tours de force entrepris à notre époque n'ont point donné de plus merveilleux résultats.

L'autre tableau, moins complet, montre Jésus ressuscitant le fils de la Veuve. Le jeune homme était porté à sa dernière demeure sur une civière, quand l'Homme-Dieu a interrompu la marche du convoi. L'adolescent se lève à demi, et, joignant les mains, paraît sortir avec peine des langueurs de la mort. La surprise, la reconnaissance et la joie se disputent ses traits. Pour Jésus, qui vient d'ordonner au tombeau de lâcher sa proie, il en garde une secrète émotion qui augmente sa beauté. Son visage est plein de noblesse et d'har-

monie. Près du brancard, la mère consolée essuie ses pleurs, et une femme lève les yeux au ciel. Une vue assez poétique de Jérusalem forme la perspective du tableau. Ces peintures décorent une chapelle de l'église Notre-Dame, à Anvers.

Elles sont, à ma connaissance, avec le tableau de Paris, les seuls ouvrages où l'artiste ait secoué sa froideur habituelle, comme un voyageur secoue la neige tombée sur son manteau.

La Cène, grande composition qui orne aussi la cathédrale d'Anvers et passe pour le chef-d'œuvre de l'artiste, n'est qu'une production habile et insignifiante, analogue à ses travaux ordinaires.

Cornille de Bie, l'élégant tabellion, paraît avoir assez bien compris l'importance d'Othon van Veen dans l'histoire de l'art flamand : il ne commet d'autre faute que de l'exagérer, selon son habitude. — « Je regarde Otho Venius, dit-il, comme la véritable cause des progrès de la peinture dans les Pays-Bas et du lustre dont elle y brille ; car des guerres affreuses et des malheurs sans nombre l'avaient tellement ruinée, au delà des monts et chez nous, que non-seulement la peinture n'existait plus, mais que les peintres manquaient ; c'est lui qui a ranimé cet art, qui l'a remis en fleur (1). »

Lorsque l'archiduc Albert fit son entrée solennelle à Anvers, en 1599, on chargea Otho Venius de diriger la construction des arcs de triomphe que l'on élevait pour exprimer la joie publique. Il déploya une rare habileté. Le luxe de ses inventions fut digne de l'enthousiasme populaire ; le graveur Pierre van der Borcht voulut les reproduire dans une publication spéciale (2); le prince

(1) *Het Gulden-Cabinet der vry edele Schilder-Const*. Anvers, 1662. Houbraken s'exprime à peu près dans les mêmes termes.

(2) Il avait déjà gravé les pompeuses décorations faites dans la même ville, d'après les dessins d'Otho Venius, en 1594, pour la Joyeuse-Entrée de l'archiduc Ernest.

lui-même en conçut de l'artiste une si bonne opinion, qu'il l'appela bientôt à Bruxelles et le nomma surintendant des monnaies, sachant d'ailleurs qu'il ne trouverait personne de plus estimable pour remplir ces fonctions (1). Quoiqu'elles absorbassent une grande partie de ses journées, il resta fidèle à sa palette. Au nombre de ses meilleurs ouvrages furent les portraits en pied d'Albert et d'Isabelle, que les princes envoyèrent à Jacques Ier (2), fils oublieux de Marie Stuart (3). Louis XIII ayant voulu lui faire quitter la Néerlande, Otho rejeta ses propositions; il refusa même de tracer des modèles de tapisseries pour le Louvre, quoiqu'on essayât de l'y déterminer par de belles promesses. En lui commence, pour ainsi dire, la brillante destinée de Rubens et de l'école chevaleresque. Il noue ces grandes relations qui devaient mêler aux puissants de la terre les peintres du dix-septième siècle. L'artiste ne fut plus désormais un humble serviteur de l'idéal, on ne se contenta plus de payer ses travaux. On reconnut enfin que les talents forment une aristocratie naturelle, qu'ils peuvent marcher de pair avec l'opulence, la noblesse de la race et les priviléges politiques. Quand on augmente l'estime des hommes pour eux-mêmes, on leur inspire une dignité de sentiments, que, par une action contraire, l'oppression et le malheur détruisent. La tête se relève, l'attitude prend une sorte de calme fierté, les gestes deviennent d'une élégance imposante, l'air, l'accent, le regard ont une expression magistrale. Elles sont bien loin les heures de détresse, où le génie était une inquiétude, où il n'osait se considérer lui-même sans effroi ! Nul ne met en doute ni sa haute origine,

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 218.

(2) En 1604, d'après Cornille de Bie.

(3) « Abhinc in servitia Alberti archiducis admissus, ejusdem et archiducissæ conjugis conficiebat effigies optimas, quæ deinde ad Jaobum Angliæ regem transmittebantur. » *Sandrart*, page 279. — Voyez aussi Houbraken et Weyerman.

ni les témoignages de respect qui lui sont dus. Le serf intellectuel est désormais affranchi, aux acclamations de la multitude. Un grave changement s'opère, et, à l'avenir, tout annonce dans l'homme prédestiné la conscience de la valeur. Il semble même que la joie de son âme ait de l'influence sur ses traits, que son corps s'embellisse à mesure que son esprit s'élève et se tranquillise. Les nobles, les charmantes têtes que celles de Rubens, Van Dyck, Gaspard de Crayer, Van Uden, Rombouts, François Hals, Quellyn, Rembrandt, Philippe Champaigne et tant d'autres ! Un peintre dont les mœurs ne furent certes pas distinguées, mais qui appartenait à la même époque, Adrien Brauwer, a lui-même un visage plein de finesse, avec de longs cheveux bouclés et une moustache héroïque.

Vers l'année 1501, Otho épousa une riche et noble demoiselle, Anne Loots, qui lui donna sept filles, deux desquelles partagèrent ses goûts. Venius leur enseigna lui-même l'art de peindre. Charmante occupation pour un père que de guider sur la toile le pinceau de deux élèves bien-aimées, qui terminent la leçon par des caresses ! L'une, appelée Cornélie, devint la femme d'un riche négociant d'Anvers ; l'autre, qui se nommait Gertrude et passait jusqu'à présent pour être demeurée libre, comme Marguerite van Eyck, afin de se donner tout entière à son art, épousa un certain Louis Malo (1). Ce fut elle qui exécuta le portrait d'Otho Venius, portrait plein d'une grâce féminine (2). Il a été reproduit

(1) Son épitaphe, qui se trouve à l'église Saint-Jacques d'Anvers, constate ce fait d'une manière positive et nous enseigne dans quelle année est morte Gertrude :

« Ludovici Malo mortales exuvias hoc expectat sepulcrum, in quo uxoris suavissimæ, Gertrudis Veniæ, condi placuit ista 30 junii 1643. Vitam honestam pio fine conclusit hic... Bene precare animis. »

Dans les deux angles supérieurs du marbre tumulaire sont sculptées les armes de la famille Malo et celles de la famille Van Veen.

(2) Les autres filles d'Otho Venius se nommaient : Anne Suzanne,

plusieurs fois par le burin, notamment dans l'ouvrage de Sandrart (1).

Le peintre habile partagea une singulière manie de son époque. On dessinait alors une foule d'allégories, à peine plus sérieuses que nos rébus : on les gravait sur bois et sur cuivre, et on les publiait accompagnées d'un texte. On nommait cela des *emblèmes* : c'était une distraction, un plaisir pour les dames de suivre, en feuilletant l'opuscule, tous les développements de ces ingénieuses fadaises. Les estampes représentaient aussi quelquefois des événements historiques : on y voyait se dérouler ou les circonstances extraordinaires d'une légende, ou la biographie d'un saint, ou un épisode célèbre dans les fastes d'une nation. Otho Venius raconta de la sorte la vie de saint Thomas d'Aquin, la tradition populaire des sept Infants de Lara (2), les luttes des Bataves contre César et les forces romaines. Horace fut commenté par lui d'après cette méthode. Il composa une suite d'images ayant pour titre : *Amorum Emblemata*, et pour explications des vers latins, italiens, français et flamands. Juste-Lipse approuva un si utile travail, et l'auteur le dédia à l'infante Isabelle. L'archiduchesse lui en fit ses remercîments ; elle trouva ces subtilités admirables ; mais, comme une vraie bigote, elle pria Otho Venius d'exécuter une œuvre pareille sur l'amour divin. Il crayonna donc un sermon théologique en différentes scènes secortées de madrigaux.

Ghisbrecht van Veen, son frère, Antoine Tempesta, Quintin Boel et Pierre de Jode sont les principaux gra-

Marie, Agathe, Catherine. Il eut aussi deux fils, qui moururent en bas âge.

(1) Sur une de ces gravures se trouvent de détestables vers latins, que tous les auteurs ont réimprimés, quoiqu'ils ne méritassent pas la moindre attention.

(2) Félibien, dans ses *Entretiens sur la vie des peintres* (t. II, p. 130 et ss.), raconte en détail cette légende dramatique et décrit longuement les estampes d'Otho Venius.

veurs qui ont copié ses toiles et ses dessins au crayon. Ghisbrecht ou Gilbert, le neuvième enfant de Corneille van Veen et de sa femme Gertrude Neckin, dut voir le jour au moins deux ans après Othon, qui était le septième : il ne put donc naître avant 1560 (1). Il n'aimait pas le burin d'un amour exclusif et maniait le pinceau en homme habile. Durant l'année 1596, il fut chargé de peindre pour la cour d'Espagne le portrait en pied de l'archiduc Albert, pendant que Raphaël Coxie brossait les images de Philippe II, de ses femmes Élisabeth de France, Anne-Marie d'Autriche, et de sa fille bien-aimée, l'infante Isabelle. Les cinq morceaux devaient être offerts en présent au duc Frédéric-Guillaume de Saxe, administrateur de l'électorat. L'œuvre de Gilbert van Veen lui fut payée 78 livres, y compris 3 livres « pour la custode de fer-blanc, avec le baston sur lequel la dicte paincture estoit enrollée et enclose (2). » L'année suivante, deux autres effigies, représentant les *feues roynes de Portugal et d'Angleterre*, furent envoyées au même prince, l'une desquelles avait été faite par Gilbert, l'autre par Raphaël van Coxie : l'acte de paiement, 152 livres 10 sous, « y comprins l'achapt de toiles et la caisse de bois pour transporter icelles painctures, » n'indique pas qui avait exécuté l'un ou l'autre morceau (3). En 1601, Gilbert peignit encore les deux Altesses, qui voulaient faire don de leurs images à Philippe de Croy, marquis d'Havré, surintendant des finances (4). Les archiducs traitaient le coloriste d'une manière assez intime, car, au mois d'août 1603, on lui remit une somme de cent cinquante livres, pour affaires

(1) Nagler le fait venir au monde en 1558, la même année que son frère Othon. Où a-t-il pu trouver ce faux renseignement ?

(2) Archives de Lille, registre n° F. 279 de la Chambre des comptes.

(3) *Ibid.*, registre n° F. 281.

(4) *Ibid.*, registre n° F. 284.

secrètes, qui importaient grandement au service de Leurs Altesses (1). Cette même année, il ne fit pas moins de quatre portraits en pied, ceux du roi et de la reine d'Espagne, destinés à Philippe de Croy ; ceux d'Albert et d'Isabelle, qui furent expédiés au roi d'Angleterre, Jacques Ier (2). Gilbert van Veen paraît donc s'être borné à reproduire le modèle vivant, puisque les comptes officiels ne lui attribuent aucun tableau proprement dit. Ce maître, jusqu'ici peu connu, termina sa carrière en 1628. Le bon goût de ses protecteurs donne la certitude qu'il avait du talent.

Le 5 mai 1615, l'archiduchesse ayant abattu d'un coup d'arbalète le *papegay* fixé sur la tour de Notre-Dame des Victoires, au Sablon (3), voulut perpétuer le souvenir de son adresse et octroya à la grande confrérie des arbalétriers une pension annuelle de cinq cents lires durant sa vie, et une rente perpétuelle de deux cent cinquante livres après sa mort. Elle chargea en outre Otho Venius de peindre un tableau qu'elle désirait leur offrir; le milieu représentait saint Georges, on voyait sur les ailes l'image de la princesse et le portrait de l'archiduc. Ce travail fut payé à l'artiste douze cents livres. Six années plus tard, il reçut mille livres pour deux toiles où les nobles personnages étaient figurés avec le costume des ermites.

Othon van Veen garda toujours sa position près d'Albert et d'Isabelle : il eut la fidélité de la reconnaissance (4). Rubens, son élève, atteignit de son vivant

(1) Archives de Lille, registre n° F. 286 de la Chambre des comptes.

(2) *Ibid.*, registre n° F. 287.

(3) Place de Bruxelles.

(4) L'article suivant, extrait du compte de la recette générale des finances de 1615, en est la meilleure preuve : « A Octavio Veen, garde et wardain des monnaies de LL. AA. à Bruxelles, 250 livres, en vertu des lettres patentes des Archiducs, données à Bruxelles, le 9 octobre 1615, par forme de mercède et *adjuda de costa*, en considération des petits gages qu'il avait à cause de son dit estat, et qu'on

les hautes cimes de la gloire et entraîna derrière lui toute une légion d'hommes robustes. Van Veen fut comme un aïeul qui voit prospérer ses enfants et ses petits-enfants. Sa noble postérité le suivit bientôt dans la tombe. Il mourut à Bruxelles le 6 mai 1629 (1), âgé de soixante-treize ans. Le siècle d'or et la grande école de Rubens étaient parvenus au point culminant, où l'art se maintient quelques années, avant de perdre ses forces et de descendre peu à peu vers la terre.

Pour atténuer, pour déguiser au public l'influence considérable d'Otho Venius, né à Leyde, sur Pierre-Paul Rubens, et augmenter la part d'Adam van Noort, bourgeois d'Anvers, les nomenclateurs de cette dernière ville ont imaginé une fraude, qui donnera une idée des extravagances que peut faire commettre un aveugle esprit de clocher. L'église Saint-Jacques possède depuis longtemps un magnifique tableau de Jordaens, une de ses pages les plus flamboyantes, les plus originales, les plus authentiques, où l'on voit saint Pierre trouvant dans la gueule d'un poisson le tribut de l'année, manière très-agréable de payer les impôts, soit dit en passant, et qui réjouirait fort les pêcheurs de nos côtes. Jamais le grand élève de Rubens n'a été mieux inspiré. Il faut n'avoir ni goût, ni bon sens, ni la plus légère notion sur le développement organique de la peinture dans

lui avait osté un tiers de l'entretenement qu'il avait eu ; mesme pour avoir monstré le zèle et affection que toujours a eu au service de Sa Majesté et de Leurs Altesses, ayant laissé des conditions et services honorables, et la pension de quatre cens escuz par an, que le roy de France et aultres princes luy avaient offert, et de l'employer en œuvres grandes, au moyen de quoy il se pouvait en peu de temps enrichir. » Au compte de 1619, on trouve encore un payement de 150 livres fait à Octavio van Veen, en considération de ses petits gages et du travail extraordinaire que lui a imposé son titre de garde des monnaies. Gachard : *Particularités inédites sur Rubens*.

(1) Cette date est constatée officiellement par les registres de la Société des Romanistes, où le peintre avait été admis en 1603. Un certain Nicolo de Respaigne lui succéda.

les Pays-Bas, pour attribuer cette toile splendide à un prédécesseur de Pierre-Paul, ou ne pas reculer devant un acte déloyal, devant un faux en matière historique, pour satisfaire un amour-propre local insensé. Les rédacteurs du catalogue d'Anvers n'ont craint ni l'une ni l'autre de ces imputations, qui, je crois, leur sont applicables toutes deux, et ils ont déclaré d'Adam van Noort, d'un artiste vulgaire et plat, cette merveille de couleur, ce prodige d'un art très-subtil et très-avancé !

N. B. Cette protestation énergique, indignée, se trouve telle qu'on vient de la lire dans le sixième volume de mon *Histoire de la Peinture flamande*, publié en 1868. A ceux qui la jugeraient trop violente, je ferai observer combien il est fâcheux, pénible, irritant lorsqu'on a élucidé une matière, de voir toutes les données historiques, toutes les vraisemblances esthétiques renversées, foulées aux pieds par des profanes, comme une moisson à travers laquelle se rue en plein jour une bande de sangliers. Les conséquences d'une première aberration, d'ailleurs, sont souvent énormes. La folle assertion du catalogue, répétée dans la *Notice des œuvres d'art qui ornent l'église Saint-Jacques à Anvers* (Borgerhout, 1855), a complétement fourvoyé Eugène Fromentin. Il débute par cette phrase chimérique : « Si chez Verhaegt Rubens apprit ses élémentaires, si Venius lui fit faire ce qu'on pourrait appeler ses humanités, Van Noort fit pour lui quelque chose de plus : il lui montra dans sa personne un caractère tout à fait à part, une organisation insoumise, enfin le seul des peintres contemporains qui fût resté Flamand. » C'est juste, comme on voit, le contraire de la vérité. Le second maître de Rubens (et non pas le troisième) couvrait ses toiles assoupissantes et fades de pastiches italiens. Adoptant comme type absolu, complet, du talent de Van Noort, la *Pêche miraculeuse* de Jordaens, Fromentin s'anime, s'échauffe, attribue au pâle et flasque imitateur de Paul Véronèse toutes sortes

de qualités puissantes et originales. « Il aimait, dit-il, les hommes sanguins et mal peignés, les vieillards grisonnants, tannés, vieillis, durcis par les travaux rudes, les chevelures lustrées et grasses, les barbes incultes, les cous injectés et les épaisses carrures. Comme pratique, il aimait les forts accents, les couleurs voyantes, de grandes clartés sur des tons criards et puissants, le tout peu fondu, d'une pâte large, ardente, ruisselante. » Je m'arrête pour ne pas trop allonger cette note : Fromentin égrène tout un chapelet d'observations justes et bien exprimées, si on les applique à Jordaens; d'une absurdité rare, prodigieuse, incomparable, si on essaie de les appliquer à Van Noort. Et mon devoir d'historien m'obligera de signaler dans ce volume bien d'autres erreurs.

Si un des maîtres de Rubens avait possédé tous ces mérites, connu toutes les recherches, étalé toutes les splendeurs de sa manière, parvenue à ses extrêmes limites, il aurait été Rubens même, il aurait fondé l'école d'Anvers, et le disciple glorieux, qui l'a fait oublier, n'aurait eu qu'à suivre humblement ses traces.

Un amateur me disait à propos des *Maîtres d'autrefois :* « C'est l'histoire de l'art éclairée par un feu de Bengale, non par la tranquille et profonde lumière du soleil.

— Feu de Bengale ou non, lui répondis-je, il a fallu beaucoup de talent pour l'allumer.

— Sans doute, me répliqua-t-il; mais en histoire un mérite d'écrivain ne suffit pas : ce qui importe, avant tout, c'est l'esprit d'examen, l'étude et le sentiment de l'histoire. Autrement on décrit des personnages factices, que l'on inonde d'une lumière artificielle. Je tiens, comme vous voyez, à mes feux de Bengale. »

CHAPITRE IV

ENFANCE DE RUBENS.

Le voyageur qui passe à Cologne dans la *Sternengasse* ou rue des Étoiles, s'arrête devant une ancienne maison de modeste apparence, où deux inscriptions en lettres d'or brillent sur deux plaques de marbre noir. La première doit se traduire ainsi :

« Le 29 juin de l'année 1577, jour consacré aux apôtres Pierre et Paul, naquit dans cette maison et fut baptisé dans l'église de la paroisse,

PIERRE-PAUL RUBENS.

« Il était le septième enfant de ses père et mère, qui ont habité vingt ans ce logis. Son père, le docteur Jean Rubens, avait été six ans échevin de la commune d'Anvers ; il se réfugia à Cologne, pendant les guerres de religion, mourut dans cette ville en 1587 et fut enterré avec pompe dans l'église Saint-Pierre.

« Notre Pierre-Paul Rubens, l'Apelle germanique, voulait revoir sa cité natale avant sa mort et consacrer de ses propres mains à l'église, où il avait reçu le baptême, son excellent tableau représentant la crucifixion de saint Pierre, tableau que lui avait demandé le célèbre connaisseur Jaback, mais la mort le prévint, et il expira le 30 mai 1640 à Anvers, dans la soixante-quatrième année de son âge. »

Le l'autre côté de la grande porte se trouve la seconde inscription, qui signifie :

« Dans cette maison chercha aussi un asile la reine de France,

MARIE DE MÉDICIS,

veuve de Henri IV, mère de Louis XIII et de trois reines. Elle avait appelé d'Anvers, où il demeurait, notre Rubens, pour qu'il vînt tracer dans le palais du Luxembourg, à Paris, l'épopée de sa vie et de ses destins. Il en forma vingt et un grands tableaux. Mais, persécutée par l'infortune, elle mourut à Cologne le 3 juillet 1642, âgée de soixante-huit ans, dans la même chambre où était né Rubens. Son cœur fut déposé dans notre cathédrale, devant la chapelle des Mages; plus tard on transporta son corps sous les voûtes royales de Saint-Denis. Avant d'expirer, elle adressa des actions de grâces au sénat et à la ville de Cologne, pour la liberté hospitalière dont elle avait joui, et accompagna ses remercîments de nobles dons, que les violences révolutionnaires ont presque tous fait disparaître. »

Le bruit des voitures, dans cette rue étroite et populeuse, ne vous permet guère de vous abandonner à de longues réflexions. Le double monument commémoratif éveille pourtant de sérieuses pensées. Berceau d'un grand peintre, qui n'y avait cependant pas vu le jour, dernier asile d'une grande reine, l'habitation réclame tout votre intérêt. Là, le plus célèbre artiste de la Flandre a bégayé ses premières paroles; là, est morte la femme de Henri IV et la mère de Louis XIII. Née parmi les splendeurs du pouvoir, sous le beau ciel qui avait éclairé ses aïeux, elle expira tristement loin de son pays et du royaume qui l'avait adoptée. Venu au monde sur la terre de l'exil, pendant les orages d'une violente guerre intestine, Rubens termina glorieusement ses jours parmi ses compatriotes. La fille des Médicis a obtenu

dans sa prospérité plus d'hommages que le peintre; le peintre, à son tour, l'éclipse dans le tombeau. Le malheur l'avait dépouillée de ses grandeurs avant la fin de sa vie, et la mort compléta l'œuvre de l'infortune. L'artiste a maintenant une cour d'admirateurs : son génie était comme ces arbres que l'automne seule pare de toute leur beauté.

Les tables commémoratives et les réflexions qu'elles suggèrent n'ont qu'un défaut : celui d'être inexactes sur un point. L'auteur de la *Descente de croix* n'est pas né à Cologne, n'a pas reçu le baptême dans l'église que l'on indique; il avait un an déjà, lorsque sa mère, le tenant contre son sein, franchit pour la première fois le seuil de la maison où il devait passer toute son enfance. Des documents nouveaux, des papiers authentiques ont mis ce fait hors de doute. Il est singulier que M. Walraf, auteur des inscriptions, ait désigné jusqu'à la chambre dans laquelle l'artiste serait venu au monde, pour flatter l'orgueil germanique. Son père et sa mère, réfugiés d'abord à Cologne, avaient depuis longtemps quitté la ville et en étaient bien loin au moment de sa naissance. Nous raconterons plus bas cet épisode, d'après les textes publiés par M. Bakhuizen van den Brink (1).

La maison, où la famille proscrite trouva la paix bannie d'Anvers, n'a que six fenêtres de front et une porte cochère donnant sous un péristyle. Depuis longtemps elle abrite les ballots et les caisses d'un marchand de denrées coloniales. Aussi une odeur de poivre et de cannelle vous monte au nez, dès qu'on approche pour saisir le marteau. Le négociant vint m'ouvrir lui-même. C'était un homme petit, frêle et austère, qui me demanda d'une façon peu engageante ce que je voulais.

(1) Voyez son livre intitulé : *Le mariage de Guillaume d'Orange avec Anne de Saxe, soumis à un examen critique et historique* (Amsterdam, juin 1853, en hollandais).

— Je voudrais, lui dis-je, visiter l'ancienne demeure de Rubens.

— D'où venez-vous?

La question me sembla bizarre; je répondis néanmoins :

— De Bruxelles.

— Et vous n'êtes pas Anglais?

— Je ne crois point l'avoir jamais été.

— Vous occupez-vous de peinture?

— J'écris l'histoire des peintres flamands et hollandais.

— Entrez alors, mon cher monsieur, et ne vous formalisez pas de l'interrogatoire que vous venez de subir. Ah! si vous saviez ce que c'est que les touristes d'Angleterre! si vous saviez le temps qu'ils m'ont fait perdre et l'ennui qu'ils m'ont causé! Il m'a fallu prendre la résolution de n'en admettre aucun. Ils grattaient mes murailles, déchiraient mon papier, tailladaient mes boiseries, coupaient mes rideaux, sous prétexte d'emporter des souvenirs du grand homme. Ils voulaient quelques grains de poussière, quelques morceaux d'étoffe pour augmenter leurs collections. Et puis c'étaient des remarques! J'en souriais parfois, mais le plus souvent je me donnais au diable. Si bien que j'ai fini par exclure les badauds de toutes les nations.

— Je vous remercie donc de la faveur que vous m'accordez.

— Laissons les compliments et suivez-moi.

Nous entrâmes dans une chambre basse, ayant jour sur la rue, où se tenait d'habitude la reine exilée. C'est tout ce qu'on peut voir de plus bourgeois. On monte au premier étage par un de ces grands escaliers à rampe massive, dont l'emplacement formerait une belle salle. La pièce où l'on a fait jusqu'ici naître Rubens, qui a entendu les derniers gémissements de la princesse agonisante, n'offre rien d'extraordinaire : tout y est moderne

et trivial. Par la fenêtre seulement, on aperçoit les restes d'une ancienne chapelle, où le grand homme futur a dû s'agenouiller bien des fois, pendant que la petite cloche annonçait l'heure de la prière, une de ces cloches harmonieuses comme ne savent plus en couler nos fondeurs. La chambre n'a pas gardé un seul vestige de la reine ou de la famille anversoise. Jetant à la hâte un coup d'œil sur l'ameublement vulgaire, je descendis au jardin. C'est un enclos sans arbres, qu'environnent de laides masures, noircies par le travail et l'indigence. Quelques poiriers allongeaient leurs bras chétifs contre les murailles de l'enceinte; le chou domestique, la salutaire oseille, l'élégante bourrache et le thym parfumé croissaient dans les plates-bandes ou formaient des bordures. L'histoire ne trouvait pas une fleur à cueillir au milieu de ces plantes potagères et officinales. Je saluai le *colonial-waaren handler*, autrement dit l'épicier en gros, et me retirai. Je n'étais pas fort content, mais j'avais vu la première habitation de Rubens, j'avais accompli mon devoir de critique et d'investigateur.

Le licencié Michel, dans son étrange et curieuse histoire de Rubens, a voulu lui assigner une origine noble et lointaine. Il le fait descendre d'une famille de Styrie : le grand-père de l'artiste serait venu s'établir dans les Pays-Bas, à la suite de Charles-Quint et après le sacre de l'empereur (1). La plupart des biographes ont reproduit cette invention (2). Les hommes ont en général une idée si fausse de la vraie grandeur que, où elle se trouve, ils cherchent à l'affubler d'une pompe inutile.

(1) *Histoire de la vie de Pierre-Paul Rubens*, par Michel, licentié (*sic*) en droit ; 1 vol. in-8°. Bruxelles, 1771.

(2) Notamment Smit dans sa traduction intitulée : *Historische levensbeschryving van Pierre-Paul Rubens*. Anvers, 2e édition, 1840. L'inventeur de ce conte fut le chanoine Van Parys, qui descendait de Rubens par une de ses filles, Claire-Jeanne, née le 18 janvier 1632. Il communiqua des notes mensongères à un certain De Vegiano, qui les publia dans les suppléments au Nobiliaire des Pays-Bas.

Le génie les touche peu, s'il n'est revêtu d'un manteau d'histrion. Mais les archives d'Anvers contiennent la généalogie de Rubens, et elle a été publiée par l'archiviste (1). Elle remonte jusqu'à l'année 1350; ce fut alors que naquit maître Arnould Rubens, tanneur de son métier, lequel acheta, en 1396, le dernier jour du mois d'août, une maison avec son jardin, situés dans la rue de l'Hôpital. Tous ses descendants furent tanneurs comme lui, ou droguistes et épiciers. Le célèbre peintre appartenait donc à cette forte race populaire, qui, en Belgique plus que partout ailleurs, compose la substance et la moelle de la nation. Le premier Rubens, élevé pour une autre carrière que l'industrie, fut le père même de notre artiste. L'aïeul de ce dernier, qu'on représente comme un noble styrien, n'avait d'autre arme que le pilon, d'autre fief que sa boutique exhalant de vives senteurs. Voyant, selon toute apparence, prospérer son commerce, il réserva son fils à de plus hautes destinées. Il voulut qu'il apprît les langues savantes, l'histoire, la dialectique, et, lorsqu'il eut vingt-quatre ans, le fit partir pour l'Italie. Jean Rubens y demeura sept années, pendant lesquelles il obtint le bonnet de docteur en droit civil et canon, au collége de la Sapienza, à Rome. La grandeur des souvenirs, le luxe pontifical, les merveilles de la sculpture, de la peinture, et la science des jurisconsultes se réunissaient alors pour attirer dans la ville éternelle et dans toute la Péninsule les blondes populations du Nord. En 1561, le voyageur regagna sa patrie, au moment que Philippe II armait de sa puissance le cardinal de Granvelle ; peu de temps après son retour, il épousa une jeune fille de bonne maison, Marie Pypelincx. Ils furent heureux ensemble, et l'estime dont ils jouissaient accrut leur satisfaction. Le 7 mai 1562, Jean fut promu au grade d'échevin,

(1) *Généalogie de Pierre-Paul Rubens et de sa famille*. Anvers, 1840.

place à laquelle les affections communales des Pays-Bas donnent une sérieuse importance.

Mais bientôt éclatèrent les longs troubles qui devaient exténuer les provinces belges et enfanter, parmi les pleurs et les convulsions, la glorieuse république batave. Dès l'année suivante, Guillaume le Taciturne, les comtes d'Egmont et de Hornes firent un pacte libérateur, auquel refusèrent de souscrire les ducs d'Arschoot et d'Aremberg. Puis vinrent ces commotions profondes, où la Néerlande se sentait mourir, cette guerre cruelle, où Philippe II joua si obstinément et si maladroitement la fortune de l'Espagne. Anvers, qui était alors la ville la plus riche des Pays-Bas, Anvers souffrait surtout de l'interruption de la paix. Les vaisseaux abandonnaient son port, ses fabriques tombaient dans une ruineuse langueur, et les soldats espagnols se montraient en plus grand nombre à ses foires que les marchands étrangers. Le bourgmestre Van Straelen, homme courageux, ardent patriote, fomentait la sédition; plein de haine pour les oppresseurs, il augmentait le désastre, espérant briser la tyrannie. On sait à quelles fureurs se livrèrent les Iconoclastes, dans une nuit du mois d'août 1566 : la cathédrale et toutes les églises suffragantes brillaient, aux dernières lueurs du jour, comme de véritables musées d'orfévrerie, de sculpture et de peinture; quand le soleil se leva, ses rayons, traversant les fenêtres vides, n'éclairèrent que des enceintes nues, où gisaient pêle-mêle les plus précieux débris.

Enfin arriva l'année 1568, année de lugubre mémoire. Les comtes d'Egmont et de Hornes furent décapités sur la grande place de Bruxelles; leurs têtes, fixées au bout de deux piques, effrayèrent et attendrirent la multitude jusqu'à trois heures de l'après-midi, pendant qu'on humectait des mouchoirs dans le sang généreux qu'elles laissaient tomber; nobles reliques des martyrs dont le supplice était une menace faite à la nation tout en-

tière! D'autres drames accrurent l'épouvante générale; le secrétaire du comte d'Egmont fut écartelé; un échafaud se dressa pour Van Straelen au milieu de Vilvorde, et quatre sectateurs de la Réforme, qui avaient pillé les églises, moururent dans l'effrayante agonie du bûcher. Presque partout la hache servit les colères du duc d'Albe; telles étaient, selon le cardinal Bentivoglio, la désolation et l'horreur universelles, que l'on n'entendait que pleurs, gémissements et soupirs; on ne rencontrait que figures mornes et inquiètes (1).

Saisis d'une terreur panique, une foule d'habitants émigrèrent, quoique leurs biens fussent confisqués aussitôt après leur départ. On aimait encore mieux perdre sa fortune que la vie. Jean Rubens fut un de ceux qui se vouèrent à l'exil. On le soupçonnait d'une prudente affection pour les doctrines calvinistes : un agent secret de l'Espagne l'avait même positivement dénoncé, dans une note envoyée à Philippe II (2). Il essaya d'abord de conjurer ces doutes homicides. Le 31 octobre 1568, il se présenta devant le conseil communal réuni à l'hôtel de ville : de nobles personnages l'escortaient, le chevalier Jean van Schoonhoven, ancien bourgmestre, trois autres chevaliers, trois échevins et les deux secrétaires de la régence. Sous leur attestation, il se fit donner un certificat de bonnes mœurs, de respect inaltérable pour les lois et les coutumes du pays (3). Mais ce témoignage public ne lui parut point le mettre en sûreté. Sa conscience lui disait à voix basse qu'il détestait Rome et que tôt ou tard on connaîtrait sa véritable opinion. Guillaume le Taciturne essayait d'ailleurs de le gagner à sa cause et avait recours au prince de Chimay pour lui

(1) *Histoire générale des guerres de Flandre*, par le cardinal Bentivoglio, livre IV.

(2) Cette note a été publiée par M. Groen van Prinsterer, dans le second tome des *Archives ou Correspondance inédite de la maison d'Orange-Nassau*, page 32.

(3) Michel, pages 10 et 11.

servir d'intermédiaire (1). Il craignit que ces efforts n'achevassent de le rendre suspect. Abandonnant la malheureuse cité avec toute sa famille, il se dirigea vers Cologne, asile général des émigrés néerlandais. Le docteur y commença la nouvelle année loin de sa patrie.

Sur les bords du Rhin, il trouva un homme qu'il connaissait, homme important et habile, nommé Jean Bets. Après avoir essayé de lutter contre la tyrannie de l'Espagne et contre la dissimulation féroce du duc d'Albe, il n'avait eu que le temps de s'enfuir pour ne pas être pendu, roué, décapité ou écartelé, les malheureux soupçonnés d'hérésie n'ayant pas d'autre perspective. A Cologne, le prince d'Orange le nomma son conseiller : il faisait de nouveaux préparatifs de guerre et allait répondre aux exigences de Philippe II avec la pointe du glaive, le son de la trompette et le bruit du canon. Sa seconde femme, Anne de Saxe, était près de lui ou ne tarda pas à le rejoindre. Nul doute que Jean Rubens ne fut admis sur-le-champ dans leur intimité. Le farouche préteur ayant confisqué tous les biens de Guillaume le Taciturne, la princesse voulut faire exempter ceux qui lui garantissaient son douaire. Jean Bets fut chargé de la négociation. Pour la rendre efficace, il alla trouver l'empereur d'Allemagne, l'électeur de Saxe et le landgrave de Hesse, comptant que leur intervention la mènerait à bien : l'électeur était le père de la princesse et le landgrave son parent : ses affaires devaient donc leur inspirer le plus vif intérêt.

Pendant l'absence de Bets, Jean Rubens eut la mission de poursuivre les démarches et de soutenir l'argumentation entreprises par lui. Cette tâche le mettait fréquemment en rapport avec Anne de Saxe. Or, la princesse trouvait le docteur à son goût; s'il ressemblait, comme on peut le croire, au peintre fameux qui

(1) Une lettre trouvée chez Jean Rubens après sa mort constate cette négociation.

lui doit le jour, c'était un fort bel homme. La princesse n'avait pas les mêmes avantages physiques, selon le rapport des historiens; mais elle était princesse, vive, entreprenante, mise avec un grand luxe et ne cachait point les sentiments que lui inspirait son fondé de pouvoirs. Elle lui prodigua si bien les encouragements que le docteur s'émut et, au lieu de laisser son manteau entre les mains de la noble dame, partagea l'ivresse de ses désirs, les fougueux emportements de son amour. Durant deux années, les réclamations, les intercessions auprès du gouvernement espagnol demeurèrent sans effet; durant deux années, elles servirent de prétexte à des entrevues adultères. Anne de Saxe n'avait habité que momentanément la ville de Cologne : la guerre ayant déployé toutes ses fureurs, elle s'était retirée à Siegen, dans le duché de Nassau, où elle vivait loin du péril, tandis que Guillaume bravait les balles espagnoles et fondait la liberté des Provinces-Unies. Cette lutte glorieuse l'empêcha de visiter sa femme, avec laquelle il ne vivait pas d'ailleurs en bonne intelligence. Le docteur, au contraire, allait souvent tenir compagnie à la princesse et lui offrir des distractions. Elles eurent un fâcheux résultat. Les parents d'Anne de Saxe virent avec surprise sa taille s'arrondir, malgré la longue absence de son mari. Dans leur colère, ils avertirent Guillaume le Taciturne, et on résolut de sévir contre Jean Rubens, que l'on soupçonnait depuis quelque temps. Au mois de mars 1571, comme il se rendait de nouveau à Siegen, sur une invitation de la princesse, il fut arrêté en chemin, par les ordres de Jean de Nassau et de Guillaume d'Orange, puis mené à Dillenbourg et enfermé dans la citadelle. Là, le docteur avoua sa faute et demanda grâce, s'excusant même aux dépens de sa complice d'une manière assez peu chevaleresque (1). Malheureu-

(1) Voici ses paroles, telles qu'il les prononça en français : « De

sement pour lui, la législation allemande était inflexible et condamnait les adultères à mourir par la corde : persuadé enfin qu'il n'échapperait pas au supplice, il demanda instamment la faveur d'être décapité (1).

Cependant une raison secrète protégeait sa vie : les Nassau craignaient de divulguer la honte que la princesse venait d'infliger à leur famille. Leur honnêteté ne leur permettait point de faire mourir le coupable dans l'ombre : or, si on l'exécutait publiquement, tout le monde voudrait savoir pourquoi le bourreau portait la main sur lui. Après sa fin tragique, les discours ne s'arrêteraient pas, et un scandale affreux ternirait l'écusson du prince d'Orange, exciterait la gaieté de ses ennemis, quand le libérateur souffrait déjà pour une noble cause. Dans cette position, les deux seigneurs se demandaient même s'ils révéleraient à l'Électeur l'inconduite de sa fille. D'un autre côté, l'amour de la vengeance leur parlait de cette voix terrible, qui fait frémir les cœurs et pousse aux résolutions extrêmes.

Pendant qu'ils étaient ainsi ballottés entre les conseils de la prudence et les emportements de la colère, la femme du docteur se trouvait plongée dans l'inquiétude. Depuis trois semaines, elle n'avait aucune nouvelle de son mari. Après avoir écrit lettre sur lettre à la princesse, elle avait fait partir deux messagers pour savoir quand le docteur reviendrait. Enfin elle apprit d'un seul et même coup l'infidélité de Jean Rubens, son arrestation et le châtiment qui le menaçait, trois circonstances douloureuses, envenimées par une quatrième non moins affligeante : au lieu d'attribuer l'emprisonnement du docteur à sa véritable cause, on répandait le bruit qu'une trahison politique l'avait rendu

dire qui fut le premier, il faut bien présumer que je n'aurais jamais eu la hardiesse d'approcher, si j'eusse eu crainte d'estre refusé. »

(1) *Het huwelyk van Willem van Oranje met Anna van Saxen*, door Backhuizen van den Brink (Amsterdam, 1853).

nécessaire. Vous comprenez tout ce que dut souffrir Marie Pypelincx. Une femme ordinaire eût perdu la tête, fût tombée dans l'accablement et le désespoir, ou se fût abandonnée aux transports d'un juste ressentiment. Mais la mère de Rubens était digne de porter neuf mois dans son sein l'immortel génie, auquel l'art flamand doit sa principale gloire : elle fut admirable de patience, de dévouement, de sagesse et d'habileté.

Comme elle venait d'apprendre ces tristes nouvelles, on lui apporta une lettre de son mari, où le docteur lui demandait pardon de sa faute. Elle se hâta de lui répondre et de l'assurer qu'elle ne gardait aucun ressentiment. Une seconde missive du prisonnier arriva, pendant que la sienne était en chemin. Elle prit de nouveau la plume et achevait à peine son billet, quand un des messagers qu'elle avait expédiés au fort de Dillenbourg lui remit une troisième épître du docteur. Celle-ci révélait le plus profond désespoir : elle jeta la pauvre femme dans un trouble inexprimable. Elle écrivit aussitôt une réponse pleine de larmes, dont quelques passages ont toute l'éloquence de la douleur : « Je ne pensais pas que vous me croiriez tant de ressentiment, dit-elle à son mari. Comment pousserais-je la rigueur au point de vous affliger, quand vous êtes dans de si grandes tribulations et inquiétudes, que je sacrifierais ma vie pour vous en tirer ? Lors même qu'une longue affection n'aurait pas précédé ces malheurs, devrais-je vous montrer tant de haine, qu'il me fût impossible de vous pardonner une faute envers moi, faute petite en comparaison des graves erreurs où je tombe tous les jours et qui me font implorer la clémence de notre père céleste, avec cette condition : *Pardonnez-moi mes offenses, comme je pardonne à ceux qui m'ont offensée ?* Je serais semblable au mauvais serviteur de l'Évangile, lequel, après avoir obtenu remise de si grosses dettes,

exigeait que son camarade lui payât une faible somme jusqu'à la dernière obole. Ayez donc la certitude que je vous ai complétement pardonné. Plût au ciel que votre délivrance fût à ce prix, nous serions bientôt joyeux ! Mais ce n'est pas ce que me présage votre lettre : je pouvais à peine la lire, il me semblait que mon cœur allait se briser, car vous avez entièrement perdu courage et vous parlez comme si vous alliez mourir sur l'heure. Je suis dans un tel trouble que je ne sais ce que j'écris : on pourrait penser que je désire votre mort, puisque vous souhaitez, dites-vous, qu'elle m'apaise. De quel chagrin m'accable cette triste nouvelle et combien j'ai peine à la supporter avec patience ! S'il n'y a plus de pitié dans le monde, à qui m'adresserai-je ? Où l'irai-je chercher ? Je l'implorerai du ciel, avec des larmes et des gémissements infinis. J'espère que Dieu m'exaucera, qu'il touchera les cœurs de ces Messieurs, afin qu'ils nous épargnent, qu'ils aient de la compassion pour nous ; autrement, il est sûr qu'ils me tueront en même temps que vous : je mourrai le cœur brisé, car je ne pourrais entendre la nouvelle de votre mort : non, la vie s'arrêterait tout à coup en moi. Mais les paroles de Sa Grâce, que je vous ai mandées dans ma lettre, me donnent encore de l'espoir. Et néanmoins la vôtre m'a plongée dans une telle désolation, que je me suis rendue aveugle à force de pleurer et que je vois à peine pour vous écrire. »

Un peu plus loin elle ajoute : « Il ne peut entrer dans mon cœur que nous devions être séparés si complétement et si misérablement... O mon Dieu ! que cela n'arrive pas ! Mon âme est tellement liée et unie à la vôtre, que vous ne pouvez éprouver une douleur, sans que j'en souffre autant que vous. Je crois que si ces bons seigneurs voyaient mes larmes, quand même ils seraient de bois ou de pierre, ils auraient pitié de moi ; aussi, lorsqu'il ne me restera plus d'autre moyen,

j'emploirai celui-là, quoique vous m'ayez écrit de n'y point recourir. Hélas ! nous ne demandons point justice, nous ne demandons que grâce, grâce, et si nous ne pouvons l'obtenir, que nous restera-t-il à faire ? O père céleste et miséricordieux, assistez-nous alors ! Vous ne désirez point la mort du pécheur, vous voulez au contraire qu'il vive et se convertisse. Répandez dans l'âme de ces bons seigneurs, que nous avons tant irrités, votre esprit de clémence, afin que nous soyons bientôt délivrés de ces terreurs et de ces désolations : elles durent depuis si longtemps ! »

Ce ne sont pas là les cris de douleur que pousse une âme commune, aux prises avec le destin. On sent battre dans ces paroles le cœur d'une femme intelligente. Les natures distinguées ont des tristesses et des joies nobles et charmantes comme elles ; l'affliction, qui hébète un homme vulgaire, inspire de l'éloquence à un homme supérieur ; les larmes, qui enlaidissent un visage difforme, rendent un beau visage intéressant, donnent de l'éclat aux yeux d'une jolie femme et tremblent sur ses joues comme la rosée sur les fleurs.

Je transcris, pour terminer, la fin de cette lettre émouvante : « Voilà ce que j'avais à vous apprendre, et maintenant je vous recommande à Dieu, car je ne puis plus écrire. Je vous prie de ne point voir les choses sous leur plus fâcheux aspect et de reprendre courage : le mal vient assez vite de lui-même : penser toujours à la mort et toujours craindre, cela est plus pénible que de mourir. Éloignez donc ces idées de votre cœur. J'espère en Dieu, je compte qu'il vous châtiera avec indulgence, qu'il nous permettra encore d'être heureux et nous récompensera de tous ces chagrins, ce que je lui demande du fond de mon cœur ; je vous recommande à sa bonté, pour qu'il vous console et vous fortifie, en vous envoyant son Esprit-Saint. Je le prierai de mon mieux en votre faveur, nos enfants m'imiteront ; les

pauvres petits vous font bien des amitiés et désirent bien vous voir, ainsi que moi ! Dieu le sait !

« Écrit le 1er avril, entre minuit et une heure du matin.

« Et n'écrivez plus *votre indigne mari*, puisque cela est pardonné. Votre fidèle épouse,

« Marie Ruebbens. »

Si violente que fût sa douleur, Marie faisait bonne contenance devant le monde. Elle sortait peu, pour éviter les regards et les questions indiscrètes; mais si on lui rendait visite, elle cachait la véritable cause de son chagrin, l'attribuant aux mauvais propos que l'on tenait sur le docteur et qui la désolaient. Quant aux amères tristesses de l'épouse offensée, elle les ensevelissait dans le fond de son cœur ; c'était là que son âme gémissait et pleurait, comme sous une voûte sépulcrale, où dormaient les restes de ses illusions mortes. Cependant, elle ne négligeait rien pour sauver son mari ; elle écrivait lettre sur lettre au comte Jean de Nassau. D'abord elle feignit de ne pas croire à la faute du docteur, elle la traita de chimérique invention ; puis elle implora sans détour la clémence et la pitié du noble personnage. Pouvait-il désirer la mort du coupable? Pouvait-il surtout désirer la rendre veuve, priver de leur père ses quatre enfants? Ses supplications disposèrent le comte à une indulgence dont ses parents lui savaient mauvais gré, que les femmes surtout blâmaient, la regardant comme scandaleuse ; seule la mère du prince ne montrait pas la même irritation ; Marie Pypelincx lui adressait en conséquence des prières : c'est elle vraisemblablement qu'elle nomme *Sa Grâce*, dans les lettres que nous avons traduites.

Bientôt la noble femme se rendit en personne à Dillenbourg : le comte Jean la reçut avec affabilité, mais ne lui donna aucune espérance positive. Elle ne put

d'ailleurs voir le captif. Peu de temps après, elle fit le même voyage et alla encore supplier le comte Jean ; le régime de la prison, l'inquiétude perpétuelle où vivait le docteur, ayant toujours en perspective le dernier supplice, avaient fini par altérer gravement sa santé ; Marie demandait qu'on le laissât au moins respirer un air pur, vivre d'une manière qui lui rendît ses forces; mais ces nouvelles instances furent inutiles comme les premières. Loin de perdre courage, étant retournée à Cologne, elle assiégea de lettres et de prières le comte Jean, aussi bien que Guillaume le Taciturne, demandant toujours la grâce de son mari ; on finit par la trouver si importune qu'on lui défendit toute sollicitation. Voyant ses humbles discours sans effet, ses démarches repoussées, elle changea de tactique et menaça les deux frères de divulguer le secret que leur amour-propre tenait à laisser dans l'ombre ; elle leur déclara hautement que, s'ils ne respectaient point la vie du docteur, le monde connaîtrait la mésaventure du prince d'Orange. Ses lettres, au rapport de M. Bakhuizen van den Brink, sont pleines d'éloquence, de tendresse conjugale, d'élévation et d'habileté (1).

Que faisait cependant la complice de Jean Rubens ? Loin de montrer du repentir et de la honte, elle bravait son mari, sa famille : elle niait la faute dont elle s'était rendue coupable, prétendait que son mari et le comte Jean avaient inventé cette odieuse histoire, pour la perdre et satisfaire leur amour de la vengeance, que le malheureux docteur allait être l'innocente victime de leur duplicité. Au reste, elle faisait depuis longtemps mauvais ménage avec Guillaume le Taciturne : ils s'étaient mariés sans se connaître et uniquement par suite de convenances sociales. Grande fut la sur-

(1) Il est regrettable que l'archiviste ne les ait pas publiées comme les autres.

prise de l'opulent seigneur, quand il vit quelle triste créature il avait amenée dans sa maison. Elle était capricieuse et opiniâtre, étourdie et violente, aimait la bonne chère et se souciait peu de la religion, tenait fort au luxe des vêtements et ne s'inquiétait guère de l'opinion publique : ses plaisirs passaient avant tout. Elle attirait sans cesse près d'elle toutes sortes de vauriens : le Taciturne fut obligé d'en mettre plusieurs à la porte, en les frappant comme des drôles. Quand le prince lui adressait des remontrances, elle imitait ses gestes, contrefaisait sa voix, le tournait ouvertement en ridicule. Elle fatiguait, éloignait d'elle ses meilleurs amis par la rudesse de son caractère : quoiqu'elle donnât des gages élevés à ses domestiques, personne ne voulait la servir ; ceux qui entraient chez elle, étaient bientôt las d'une si dure épreuve. Bref, elle causait au prince d'Orange plus de soucis que Philippe II et les troupes espagnoles. C'était la digne mère de Maurice de Nassau, qui fit décapiter le protecteur de sa jeunesse, Barnevelt, à l'âge de soixante-treize ans, parce qu'il défendait contre son ambition la liberté des Provinces-Unies.

Si vicieuse que fût Anne de Saxe, quelque profond que dût être le ressentiment de l'épouse outragée, Marie Pypelincx feignait d'être au mieux avec elle, pour détourner les soupçons qui commençaient à naître. Lorsque la princesse nia effrontément son adultère, la femme du docteur lui prêta d'abord son aide pour faire valoir ce plan de défense. Quel stratagème n'eût-elle pas mis en œuvre dans l'espoir de sauver son mari ? Elle ne put néanmoins supporter les violences d'Anne de Saxe, et renonça bientôt à une si fougueuse auxiliaire. Sur ces entrefaites, vers le mois d'août 1571, la princesse accoucha, avant terme, d'un enfant malingre et maudit en naissant. Guillaume le Taciturne le renia et ses parents protestèrent comme lui.

Accablée de douleur, n'obtenant rien par ses démarches, par ses prières, par ses généreux artifices, la mère de Rubens ne suspendit point ses efforts, ne désespéra point d'une victoire si pénible à obtenir. Malgré les défenses des princes, elle leur adressa de nouvelles suppliques, leur offrit une caution de six mille écus pour rendre la liberté à son mari. Enfin, au bout de deux années, durant les premiers mois de 1573, elle obtint la faveur de pénétrer dans son cachot, puis la permission de demeurer avec lui dans une ville du duché. Quittant son habitation de Cologne, elle vint résider à Siegen, loua une maison, un petit jardin qu'elle fit ausitôt cultiver. Le 10 mai, jour de la Pentecôte, s'ouvrit la prison du docteur. Ce fut sans doute pour les époux une vive joie de se retrouver ensemble, après une si longue séparation. Mais, cette première fête du cœur terminée, plus d'un triste souvenir dut planer autour d'eux. La nouvelle position de Jean Rubens, d'ailleurs, n'était que relativement agréable. Il menait dans Siegen la vie d'un homme suspect et dédaigné. On lui avait imposé des conditions très-dures. Il lui avait fallu confesser de nouveau son crime devant des juges et implorer la clémence du tribunal. Un agent des comtes de Nassau devait le surveiller comme un proscrit. Défense lui était faite de fréquenter les églises et de se montrer dans la ville. La seule faveur qu'on lui accordât, c'était de promener sa tristesse aux environs de Siegen. La famille outragée se réservait le droit de recommencer à toute heure le procès, et le coupable était tenu de rentrer dans son cachot, à la première sommation. De plus, on avait exigé que sa femme déposât la caution de 6,000 thalers qu'elle avait offerte, pour répondre de sa conduite. S'il essayait de fuir, s'il violait une seule des conditions qui lui étaient imposées, il serait puni de mort, et non-seulement le numéraire, mais tous ses biens se-

raient dévolus au fisc. La somme donnée en garantie ne devait être rendue à sa femme que s'il mourait sans avoir enfreint ses promesses, ou si on le réintégrait dans sa prison, sans qu'il eût commis de nouvelles fautes. En attendant, on paierait à cinq pour cent l'intérêt du capital versé. Enfin, ce qui aggravait beaucoup sa situation, il ne pouvait faire usage de ses talents ni entreprendre un négoce, pour accroître son bien-être et assurer l'avenir de sa famille. Condamné à la solitude, à l'inaction, il traînait dans l'exil des jours pleins d'amertume et d'ennui. Son état maladif assombrissait encore les funèbres perspectives que rencontraient partout ses yeux.

Outre le péril d'un nouveau jugement, qui demeurait suspendu sur sa tête, un danger plus prompt, plus mystérieux menaçait constamment ses jours. La famille de l'Électeur et la famille des Nassau lui gardaient une profonde rancune. C'était pour eux une idée insupportable qu'un homme sans blason eût obtenu les faveurs d'une princesse, qui leur était alliée de si près. En Saxe et dans les Pays-Bas, on éprouvait la tentation de le faire disparaître.

La permission qu'il avait d'abord obtenue de se promener dans les environs de Siegen, avec maître Adrien Dammant, précepteur des enfants du comte Jean de Nassau, sa constitution affaiblie exigeant le grand air, on la révoqua au mois d'août. La campagne lui fut interdite aussi bien que les rues de la ville, et comme il réclamait, on lui insinua que ses excursions pourraient avoir une fin tragique, certaines personnes désirant étouffer dans son sang la mémoire de ses relations avec Anne de Saxe. On renouvela néanmoins l'autorisation, pourvu qu'il sortît en secret et sans se faire remarquer (1), l'avertissant d'ailleurs de n'attribuer qu'à lui-

(1) « Unvermerkt und unbekant spaciren mogen. » Lettr du

même les catastrophes auxquelles l'exposait son amour de la nature (1). Il y avait de quoi inspirer les goûts les plus sédentaires. Des propos tenus sur le compte du docteur lui firent encore retirer la permission en décembre 1575. On l'accusait d'avoir circulé librement dans la ville, fréquentant ses amis et recevant leurs visites. On prétendait même qu'il avait laissé échapper des discours injurieux pour le comte Jean de Nassau. Ordre lui fut intimé, en conséquence, de ne plus quitter sa maison. Ses prières et celles de sa femme, quatre mois après, obtinrent de nouveau qu'on le laisserait cheminer à sa guise dans la campagne. Mais une grâce qu'on ne lui accorda jamais, ce fut de fréquenter les églises, d'aller y communier sous les deux espèces. « La maison de Nassau et la famille de l'Électeur s'en seraient offensées, comme d'un outrage, dit le prince qu'il sollicitait ; la présence du coupable dans une réunion publique donnerait lieu à des propos blessants pour toutes deux. Et alors le scandale réveillerait des souvenirs, des tentations de vengeance, qu'il était prudent de laisser dormir. Une vie tranquille et solitaire détournerait seule le péril. Les deux époux devaient reconnaître eux-mêmes la justesse de ces observations (2). » Le prince parlait sans détour, comme on

comte Jean de Nassau. (*Les Rubens à Siegen*, par Backhuisen van den Brinck, page 38.)

(1) L'avis lui fut donné dans une lettre officielle : « Und da ihnen etwas wider zuversiecht begegnen wurden, das man ihnen doch ungerne gonnen wolt, hatten sie dasselbig ihnen selbst zuzumessen. » (*Ibid.*)

(2) « Die supplicantin und ihr Hauswirth werden selbst erkennen, dass solche zulassung des offentlichen kirchengangs nicht allein dem haus Nassau und dem beleidigtem Chur und Fursten zu grosser verkleinerung und schimplichen nachreden gereichen, sondern auch die beleidigten etwaan zu ernsten nachdenken, die sonst verbleiben, und durch ein eingezogen stillen wandel verhoffentlich vermitten konten werden, mocht verursachen. » (*Les Rubens à Siegen*, page 38.) Marie Pypelincx fait aussi allusion, dans une de ses lettres, au péril que courait son mari d'être mystérieusement assassiné : après avoir

voit ; mais sa franchise n'avait rien de consolant. On ne peut guère imaginer une position plus triste et plus inquiétante.

Le 27 avril 1574, un cinquième enfant vint constater la bonne harmonie des deux époux et les attacher l'un à l'autre par un nouveau lien. On lui donna le nom de Philippe (1). Peut-être l'aventure de Jean Rubens ne lui avait-elle pas nui dans l'opinion de sa femme : qu'il eût obtenu les bonnes grâces de la princesse d'Orange, cela pouvait flatter son amour-propre et accroître à ses yeux l'importance du docteur. Les passions humaines forment les mélanges les plus bizarres de sentiments contraires. Trois ans après, le 29 juin 1577, venait au monde le fameux Rubens (2). Comme ce jour était la fête des apôtres saint Pierre et saint Paul, on le mit sous leur protection. Le mystère qui nous a jusqu'ici caché le lieu de sa naissance est maintenant facile à expliquer. Par amour-propre conjugal, peut-être aussi afin de remplir une promesse faite aux princes d'Orange et de Nassau, Marie Pypelincx s'efforça toujours de répandre une ombre impénétrable sur la

demandé la permission de se rapprocher des Pays-Bas, elle ajoute : « La mémoire du fait n'y sera tousjours si fraische, comme elle est icy soubs vos yeux, et la bonne intention que Votre Illustre Seigneurie a de le conserver y sera mieux suyvie qu'elle ne seroit icy, où il est tousjours en danger d'être emmené ou tué, croissant avec l'aage des enfants de Son Excellence. » (*Les Rubens à Siegen*, page 42.)

(1) Après le retour de sa famille à Anvers, il eut Juste-Lipse pour précepteur et devint secrétaire de la ville.

(2) Il était donc le sixième et non le septième enfant de ses père et mère, comme M. Walraf le dit dans l'inscription rapportée plus haut. oici au reste la liste des sept enfants du docteur, avec la date de leur naissance :

1. Jean-Baptiste Rubens, né à Anvers, en 1562.
2. Blondine Rubens, née à Anvers, le 12 mai 1564.
3. Claire Rubens, née à Anvers, le 17 novembre 1565.
4. Henri Rubens, né à Anvers, en 1567.
5. Philippe Rubens, né à Siegen, le 27 avril 1574.
6. Pierre-Paul Rubens, né à Siegen, le 29 juin 1577.
7. Barthélemy Rubens, né à Cologne, en 1581.

faute du docteur, sur la prison et l'internement qui en furent la suite. Elle poussa le zèle jusqu'à prendre le tombeau pour complice : l'épitaphe de Jean Rubens nous assure qu'il passa les dix-neuf années de son exil à Cologne, assertion évidemment fausse. Arrêté en 1571, gracié en 1578, le mari coupable fut retenu pendant sept ans loin des bords du Rhin. Sa femme donna le mot d'ordre à tous leurs parents, à tous leurs amis, trompa même ceux qui ne connaissaient point la vérité : Philippe Rubens, le neveu du grand coloriste, Gevaerts, un de ses intimes, le chanoine Belenius, entrèrent dans le complot ou en furent les dupes. Un acte authentique dont nous allons entretenir le lecteur met ce fait hors de doute (1).

Las de la vie oisive et fastidieuse qu'il menait à Siegen, Jean Rubens voulut tenter un effort pour recouvrer son indépendance. Au commencement de l'année 1578, il pria sa femme de renouveler ses démarches et ses sollicitations, en demandant qu'il fût libre d'aller s'établir où il voudrait. Ils convinrent de débuter par une lettre ; mais comme le docteur ne jugeait point Marie Pypelincx assez savante, il rédigea lui-même la supplique ; la mère de Rubens ne fit que la transcrire. Livrée aux inspirations naturelles du sentiment, elle avait trouvé des paroles pleines d'éloquence : son mari fouilla toute sa bibliothèque, se creusa longtemps la cervelle, chercha des arguments extraordinaires, voulut déployer une profonde érudition et accoucha d'une

(1) Rubens dit dans ses lettres : « J'aime beaucoup la ville de Cologne, parce que j'y ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans. » Jamais il ne la désigne comme lieu de sa naissance. Du reste, on n'osa point graver ce mensonge sur son tombeau : sa ville natale, contrairement à l'usage, n'y est pas indiquée. M. Van den Brinck a voulu savoir si le nom de Pierre-Paul Rubens se trouvait sur les livres baptismaux de Siegen. Le secrétaire général du ministre des affaires étrangères, en Hollande, chargea M. Scherff, consul à Francfort-sur-le-Mein, de faire des recherches ; mais elles devaient être infructueuses ; car le plus ancien registre commence à l'année 1621.

épître boursouflée, qui est un modèle de ridicule, aussi bien que de maladresse. Il aurait mieux fait de laisser son ingénieuse compagne obéir sans effort aux suggestions de son cœur.

La lettre commence par louer en phrases sonores et pompeuses Guillaume d'Orange, que la signataire a suivi sur le chemin de l'exil, avec son mari et ses enfants, pour ne pas abandonner ses principes religieux : maintenant qu'il a passé de l'état de proscrit à l'état de vainqueur, le pardon des injures lui siérait doublement. Marie Pypelincx lui allègue ensuite des exemples tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui prouvent que Dieu n'a pas toujours souhaité la mort des adultères : aussi l'Église les fait-elle comparaître devant son tribunal, afin d'imiter la clémence du Fils de l'homme, qui rassura et protégea l'épouse infidèle. Montrant que la loi saxonne est la plus sévère de l'Europe à l'égard des infractions aux devoirs conjugaux, elle s'efforce de lui communiquer l'indulgence dont elle a fait preuve, en oubliant les torts de son mari : sauveur et libérateur d'un peuple, il serait beau pour lui de garder ce noble caractère dans la vie privée, de rendre à ceux qui ont commis des fautes envers lui la sécurité, la joie et l'indépendance. Ce passage est le meilleur de la lettre, comme le remarque très-bien M. Bakhuizen ; aussi, je le présume écrit sous l'inspiration de la généreuse femme. Mais bientôt reviennent les ampoules et les traits de pédantisme. Les grands hommes de l'histoire romaine qui ont pardonné le crime d'adultère sont tous passés en revue : suit une longue dissertation, ayant pour but d'examiner si la loi mosaïque punissait de mort l'inconstance matrimoniale : la réponse est naturellement négative. Puis le droit romain et les travaux des commentateurs sont analysés pour parvenir au même résultat : les théologiens de la Réforme, questionnés à leur tour, ne mon-



trent pas moins de complaisance. Les institutions grecques et romaines, les ordonnances des Sultans, Lucullus, Pompée, Auguste, Domitien, Marc-Aurèle, Constantin, Justinien, Philippe le Beau, Henri VIII défilent à leur tour devant nous. Cette prodigieuse allocution se termine, comme on devait s'y attendre, par un éloge du docteur. Les châtiments, dit-il, doivent être d'autant moins sévères que les personnages sont plus distingués. Or, Jean Rubens a une foule de mérites. Il jouit d'une excellente réputation, car il a toujours mené une conduite irréprochable. La seule faute qu'il ait commise ne peut ternir le reste de sa vie. Ce n'est pas un homme foncièrement dépravé ; au contraire. Il a longtemps rempli avec honneur, dans sa ville natale, les fonctions d'échevin ; on ne l'a pas expulsé de sa patrie, mais il l'a quittée de lui-même, pour conserver pure et entière sa foi religieuse. Depuis lors, mis en demeure de réfuter les soupçons qui planaient sur lui, de prouver qu'il n'était point partisan de Guillaume le Taciturne, il a gardé le silence : un décret de bannissement, la confiscation de tous ses biens, la perte de ses charges honorifiques, ont été la récompense de sa fidélité à la cause du prince. Né de parents qui avaient une belle position, il a étudié les lettres et la jurisprudence avec un succès peu ordinaire. Il est docteur de l'un et l'autre droit et ne veut point réclamer les priviléges attachés à ce double titre ; mais il rappelle au prince que, suivant l'opinion publique, un docteur pourvu d'un seul diplôme peut rechercher la main d'une baronne, sans qu'elle se trouve humiliée de sa demande.

Arrêtons-nous à ce bel argument. Quelle consolation pour un mari trompé de savoir que le complice de sa femme est docteur en droit civil et en droit canon, qu'il aurait pu demander la main d'une baronne ! Ne doit-il pas se trouver fort heureux de sa mésaventure, puisqu'on lui cite tant d'illustres personnages grecs et

6.

romains, qui ont supporté sans irritation la même infortune ? Jamais pétition plus gauche et plus prétentieuse ne fut adressée par un galant à un époux trahi. La lettre eut cependant un plein succès, résultat dont Jean Rubens dut être aussi fier que joyeux, et qu'il attribua vraisemblablement à son éloquence. Mais il y a lieu de croire que Guillaume le Taciturne ne lut point son épître jusqu'au bout : une cause toute différente avait changé ses sentiments.

Divorcé d'avec Anne de Saxe, une troisième femme le rendait heureux depuis plusieurs années. Après sa répudiation, la princesse avait mené dans l'isolement une vie sombre et pleine d'ennui : chagrine en même temps que dissolue, comme beaucoup de ses pareilles, elle avait longtemps nourri des idées de suicide et avait fini par se donner à la boisson, grossier remède qui endort les peines morales, sans les guérir. Dans les derniers mois de 1577, la mort la délivra du fardeau de l'existence, qu'elle n'avait pas su porter. Le prince se trouvait donc disposé à étendre le voile de l'oubli sur une circonstance fâcheuse de son second mariage ; mais il ne voulut point relâcher Jean Rubens sans conditions. Trois personnes furent chargées par lui de traiter cette affaire, après un mûr examen. On possède l'acte qu'ils firent signer au docteur. Jean Rubens demandait qu'on le laissât établir son domicile dans un lieu plus rapproché des Pays-Bas, « afin qu'il puisse s'y procurer des ressources, dit le texte officiel, nourrir en tout honneur sa femme et ses enfants, et de plus échapper dans une certaine mesure au péril qu'il craint chaque jour, à la tristesse perpétuelle qui en est la suite. » On lui octroya la faveur demandée, mais il fut contraint de souscrire aux stipulations suivantes :

Il jura d'abord de se présenter personnellement, chaque fois qu'on l'en requerrait, comme il était tenu de le faire pendant qu'il habitait le duché de Nassau.

Il promit ensuite d'éviter les terres patrimoniales du prince d'Orange, de ne fixer sa demeure dans aucun de ses domaines ;

De faire connaître chaque année par écrit le lieu de son futur séjour, afin que l'on sût toujours où le trouver en cas de besoin ;

Finalement de ne jamais s'offrir à la vue du prince, dans son intérêt même et pour se préserver du péril auquel l'exposerait un soudain retour de colère (1).

Le docteur signa cet engagement, prépara ses malles et s'achemina vers Cologne, où il habita la demeure que nous avons décrite plus haut. Là, une métamorphose complète s'opéra en lui : de protestant, il redevint catholique ; sa haine pour le roi d'Espagne fit place à de bienveillantes dispositions. Condamné à mort par un prince calviniste, la rancune, le souvenir de ses chagrins et de ses périls, probablement aussi l'adresse de sa femme, le ramenaient dans l'Église orthodoxe. La réaction était violente, excessive, mais elle était naturelle. S'il n'avait pas abjuré le protestantisme, sa famille aurait été à jamais bannie et ruinée, perspective inquiétante pour une mère. Comme on essayait alors de pacifier les provinces méridionales des Pays-Bas, de les réconcilier avec Philippe II, Jean Rubens se laissa employer comme sous-négociateur. Une lettre du prince de Chimay constate qu'il lui écrivit pour le prier de l'aider. C'était au mois de mars 1583. L'année suivante, Marie Pypelincx obtint la permission d'aller à Anvers régler des affaires de famille (2). Toutes les rancunes semblaient donc s'amortir, les périls s'effacer. Mais, d'après le *Manuel des Inquisiteurs* (3), le Saint-Office

(1) En avril 1577, on avait déjà permis au docteur d'aller à Cologne régler des affaires d'intérêt.

(2) *Généalogie de Rubens et de sa famille*, par Verachter, page 16.

(3) Voyez l'analyse que j'en ai publiée dans mon *Histoire secrète du gouvernement autrichien.*

ne perdait jamais ses droits, pouvait toujours commencer des poursuites, ou renouveler un procès. Au bord de l'Escaut, Jean Rubens eût donc vécu dans une anxiété perpétuelle. Et puis la promesse qu'il avait faite aux Nassau lui défendant d'habiter une ville qui le mettrait à l'abri de leurs atteintes, on lui aurait interdit le séjour d'Anvers. Guillaume le Taciturne mourut en 1585, mais le docteur resta sous la surveillance de sa famille : un double obstacle, une double inquiétude l'éloignaient pour toujours de sa patrie.

Il prenait plaisir à soigner l'éducation de ses enfants et à voir les rapides progrès du coloriste futur, qui révélait une extrême facilité (1), lorsqu'un mal violent le saisit. Étant mort le 18 mars 1587, il fut inhumé avec une pompe solennelle dans l'église Saint-Pierre, une des moins brillantes de la ville, mais que son souvenir et une admirable toile de son fils ont illustrée. Une longue épitaphe raconte depuis deux siècles et demi les principaux événements de son existence. Elle nous enseigne qu'il avait étudié à fond l'histoire des peuples anciens et l'histoire de son temps, que ses mœurs étaient douces et que son humanité, que sa bienfaisance lui gagnaient tous les cœurs (2). Ces éloges posthumes, conformes au style lapidaire, n'ont rien qui doive fixer notre attention. Mais quelques passages de l'inscription funèbre sont extrêmement remarquables : ils ont été combinés avec une sainte ruse par l'adroite veuve du docteur. Nous avons déjà signalé la phrase où elle déclare qu'il habita Cologne pendant toute la durée de son exil. Celle qui précède renferme une insinuation

(1) Cui prima litterarum rudimenta ibi percepit, eâ ingenii facilitate, ut æquales facilè excederet. » *Vie de Pierre-Paul Rubens*, par Philippe son neveu.

(2) La fabrique de l'église a jugé que ses vertus et le tableau de son fils étaient un excellent motif pour exploiter les curieux : on paie donc trois francs à la porte du saint asile, qui reste fermé tout le jour, sauf pendant les offices, où on ne permet pas d'y circuler.

pleine de finesse. « Des guerres civiles ayant éclaté enfin, dit le panégyrique funèbre, Jean Rubens, trop attaché à son repos (1) et voulant vivre loin du trouble, quitta volontairement sa patrie, à laquelle l'avaient rendu cher ses services dans l'administration de la commune et son zèle pour la justice. » Pas un mot des soupçons élevés sur son orthodoxie ! A en croire sa femme, il eût pu vivre sans inquiétude au milieu des proscriptions espagnoles, *mais il aimait trop le repos!* Il ne sut pas vaincre cette faiblesse et abandonna sa ville natale, qui fut affligée de son départ. Plus loin nous trouvons encore : « Marie Pypelincx, sa femme, qu'il rendit mère de sept enfants, avec laquelle il vécut vingt-six années dans la concorde, sans lui donner aucun sujet de plainte, a fait ériger ce tombeau en l'honneur de son excellent et bien-aimé mari. » Quelle singulière persévérance à cacher au monde ce qu'elle avait souffert dans son ménage ! Quel respect généreux pour la mémoire d'un infidèle ! Quel soin pour l'honneur de la famille, pour conserver pure l'image de son mari dans le souvenir de ses enfants ! Quelle habile diplomatie tumulaire ! Mais qui pourrait désapprouver cette noble et ingénieuse sollicitude ? Nous terminerons, comme M. Van den Brink, par une citation charmante de Sterne ; quand l'oncle Toby, entraîné par un bon mouvement, laisse échapper une exclamation répréhensible, l'auteur juge ainsi sa faute :

« L'ange accusateur recueillit les fâcheuses paroles et devint rouge de honte, en les portant au greffe céleste : mais l'ange, qui inscrit les péchés des hommes, laissa tomber une larme sur les mots prévaricateurs, et cette larme les effaça pour toujours. »

(1) *Nimirum quietis amans.*

CHAPITRE V

PREMIÈRES ÉTUDES DE RUBENS ET SON SÉJOUR EN ITALIE.

La mort du docteur fit réfléchir sa veuve. Qu'allait-elle devenir sur une terre étrangère, avec sept enfants qu'il s'agissait de pourvoir et de lancer dans le monde ? Ne serait-elle pas mieux à Anvers, où la rappelaient tous les souvenirs de son jeune âge, où vivaient ses alliés naturels ? Ses fils et ses filles n'y auraient-ils point une carrière plus sûre et de plus grandes espérances ? Le calme d'ailleurs y régnait depuis deux ans : le duc de Parme avait fait le siége de la ville et s'en était rendu maître, grâce à la folie des citoyens, qui paraissaient vouloir montrer comment une population peut se perdre elle-même (1). Philippe II avait été si charmé de ce triomphe inattendu, que le courrier porteur de la nouvelle étant arrivé dans la nuit, son flegme ne put tenir contre la joie qu'il éprouvait ; oubliant les lois majestueuses de l'étiquette, il alla réveiller l'infante Isabelle, sa fille chérie, et lui annonça que deux cent mille hommes venaient de tomber entre ses mains par leur propre faute. Une paix humiliante avait donc succédé au tumulte des agitations populaires ; mais les femmes acceptent la tranquillité comme un bienfait, quelle qu'en

(1) Voyez l'instructive et curieuse narration de ce siége, par Schiller.

soit la source. La veuve espérait d'ailleurs qu'on lui rendrait ses biens confisqués; jouir de l'aisance, du repos, environner de soins des créatures chéries, n'est-ce pas tout le bonheur que rêve le sexe aimant et dévoué?

La mère de Rubens, après vingt ans d'exil, ne songea plus qu'à rentrer dans sa patrie. Elle n'était pas engagée par la promesse du docteur et ne devait point se présenter, comme lui, au premier appel, devant des autorités menaçantes. Le changement survenu dans la foi de Jean Rubens, son zèle pour le service de Philippe II, avaient préparé le retour de sa veuve. En 1588 elle se transporta sur les bords de l'Escaut. Achevant de justifier son mari, elle employa de puissants protecteurs et eut la joie de recouvrer presque toutes les possessions de la famille. Elle fut pour ses enfants une seconde providence, comme elle l'avait été pour son infidèle époux.

Rubens, âgé de dix ans, continua ses études avec un bonheur peu ordinaire. Michel, dans son style bouffon, nous assure « qu'avant d'avoir achevé sa rhétorique, il s'énonçait *si* parfaitement en latin *qu'en* sa langue maternelle, et cette fécondité présageait sa bouche d'or et sa grande éloquence, qui fit et qui fait encore l'admiration des plus grands princes de l'Europe. » Voilà comment s'exprime constamment le meilleur biographe de Rubens (1)!

Quand il eut fini ses humanités, pour nous servir de l'ancienne expression, sa mère le plaça chez Marguerite de Ligne, veuve du comte de Lalaing. Il devait y remplir les fonctions de page. Elle devinait, l'habile femme, que la science des livres ne suffit pas dans le monde; que pour être heureux, pour ne pas voir échouer tous ses projets, il faut acquérir une autre science, plus âpre

(1) L'ouvrage flamand de Smit n'est qu'une traduction littérale des singulières phrases de Michel.

et plus mystérieuse ; science mobile, variable et amère, qui use le cœur et l'esprit ; science utile et funeste, armure empoisonnée qui protége et dévore le sein qu'elle entoure ; je veux dire la science des hommes. C'est bien parmi les grands de la terre, dont elle forme l'étude continuelle, c'est bien sur les hauteurs du monde social qu'on peut l'apprendre. Mais elle ne semble pas avoir été d'abord du goût de Rubens. Toute âme honnête débute par un certain puritanisme. Le jeune homme fut choqué de la licence de ses compagnons et des mœurs hardies qu'on étalait à sa vue. Ce brillant esclavage ne lui convenait guère d'ailleurs. Une voix secrète lui parlait de plus nobles destinées ; les mots de talent, de gloire, d'indépendance le frappaient surtout, comme un premier avertissement de son génie. Dessiner, peindre, étudier les œuvres de la nature et les œuvres des grands artistes, n'obéir qu'à son imagination fougueuse, c'était la seule forme sous laquelle lui apparût le bonheur. Il ne put cacher ni son dégoût ni ses prédilections à sa mère, qui devint toute pensive. Elle lui dit qu'il était bien jeune pour se choisir lui-même une carrière ; que sa famille souhaitait le voir dans la magistrature et l'avait fait élever en conséquence. Il avait donc tort de prendre subitement une autre direction, de vouloir affronter les périls d'un art où l'on reste un manœuvre, si l'on ne devient pas un grand homme.

L'énergique vocation de Rubens ne le laissait pas maître de sa destinée. Il insista, il montra tant de regrets et d'ardeur, que sa mère tomba de nouveau dans la réflexion. Devait-elle contrarier de si impétueux désirs ? C'était une femme sage, comme on l'a vu. Elle rassembla en conseil les tuteurs de ses enfants et toute sa parenté ; elle leur exposa son inquiétude, leur demanda leur avis. Après plusieurs délibérations, il fut résolu qu'on laisserait le jeune homme suivre son penchant.

On le confia d'abord aux soins de Tobie Verhaegt, puis on le plaça chez Adam van Noort, comme nous l'avons dit plus haut. Ce maître farouche ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens ; il ne déguisa point sa répugnance, qui eût fini par se changer en aversion. Ce fut alors qu'un de ses camarades lui proposa de suivre les leçons d'Otho Venius. Ce peintre était aussi doux et aussi poli que l'autre était brutal. Il perfectionna chez Rubens le goût et l'habitude des belles manières, pendant qu'il lui apprenait la science de la composition et du clair-obscur. Pierre-Paul entra dans son atelier en 1596, à l'âge de dix-neuf ans. L'archiduc Albert était arrivé à Bruxelles et avait pris le gouvernement général des Pays-Bas, le 11 février de la même année.

Rubens étudiait avec l'ardeur poétique de la jeunesse, lorsque deux événements eurent lieu, qui devaient exercer la plus grande influence sur le sort de la Belgique et sur sa propre destinée. Le roi d'Espagne, se sentant mourir, exécuta un dessein depuis longtemps conçu. Il donna sa fille Isabelle au prince Albert, et leur céda, par un acte authentique, la souveraineté des Pays-Bas et de la Bourgogne. Le mariage fut conclu, au nom de l'archiduc, le 6 mai 1598. Philippe II, accablé de vieillesse, de soucis et d'infirmités, parut sur son trône, offrant dans sa personne l'image de son empire à l'agonie. Cet homme, cette ruine vivante, ne léguait aux peuples courbés sous sa main que l'abrutissement, la désolation et l'esclavage. Sa mort sembla une vengeance de la nature. Couché à l'Escurial dans une cellule étroite, il éprouvait tour à tour les ardeurs et les frissons glacés de la fièvre ; des contractions, des spasmes nerveux torturaient ses membres. Plusieurs abcès cachés s'ouvrirent une issue aux genoux, à la poitrine, en d'autres parties du corps ; ils rendaient une matière infecte, dont l'odeur exaspérait ses gar-

diens. Un satyriasis continuel achevait de miner ses forces par les organes de la reproduction et par des épanchements douloureux, où affluait son sang décomposé. A tant d'horreurs vint se joindre le mal pédiculaire. Une si abondante vermine pullulait sur sa peau et le rongeait, qu'on ne put l'en délivrer. Cette cruelle agonie avait l'air d'une expiation ; elle inonda de joie tous les cœurs ulcérés qui maudissaient le prince expirant (1).

Quoique la Belgique ne se soit jamais guérie des atteintes profondes qu'il avait portées à son commerce, à son indépendance, à son activité morale et extérieure, elle goûta quelque repos, quand il eut cessé de vivre ; non pas un repos complet, la Hollande était trop émue encore du sentiment de ses injures et de sa liberté nouvelle pour mettre bas les armes, sans de longs retards et de longues tergiversations. Mais la guerre se ralentit peu à peu ; en 1609, une trêve de douze ans fut conclue.

Dès qu'ils eurent pris possession des Pays-Bas, les Archiducs s'appliquèrent à effacer les traces d'une lutte sanglante. Ils adoucirent les lois, rassurèrent l'industrie épouvantée, protégèrent le négoce et tendirent une main secourable aux beaux-arts. Othon van Veen fut nommé peintre officiel de la cour. Son élève, ayant fait

(1) Wagenaar, *Histoire de Hollande*. — Dans un excellent travail, qui a demandé de longues études et de longues réflexions, M. Jules van Praet s'est appliqué à mettre en relief l'incapacité de Philippe II et de son lieutenant le duc d'Albe, tous leurs projets, toutes leurs mesures n'ayant abouti qu'à la ruine et à la défaite. J'adopte complétement cette opinion. Elle doit faire d'autant plus détester les bourreaux qui usaient de moyens si cruels pour soutenir des plans si absurdes et si mal combinés. « Il y a eu de tout temps, dit l'habile écrivain en parlant de Philippe II, un contraste étrange entre son antipathie pour le mouvement et sa passion pour le travail, entre son goût pour le silence et la prolixité de ses écrits, entre la grandeur de sa puissance et le pitoyable emploi qu'il en a fait, entre l'étendue de ses convoitises et l'exiguïté des résultats qu'il a atteints. » (*Essais sur l'histoire politique des derniers siècles*, seconde édition, page 253.)

des progrès rapides, entra comme franc-maître dans la corporation de Saint-Luc, en 1698. Deux ans après, devenu trop fort pour recevoir des leçons, il témoigna le désir d'aller en Italie s'inspirer devant d'illustres chefs-d'œuvre. Son père intellectuel voulut d'abord le présenter aux deux souverains. Ils furent accueillis l'un et l'autre de la manière la plus gracieuse. Otho Venius fit un brillant éloge de son élève ; il loua son caractère et son talent, et le peignit comme digne, à tous les égards, de la protection des Archiducs. Le jeune Rubens montra tant de courtoisie, s'exprima avec tant d'élégance, qu'il se concilia leur faveur. Ils lui donnèrent des lettres de recommandation, important grimoire qui devait faire tomber devant lui tous les obstacles matériels, et lui fut pourtant d'une mince utilité.

Il serait curieux de savoir au juste où en était alors le talent de Rubens, et quelles ressources intellectuelles il emportait avec lui. Le plus ancien tableau qui nous reste de ce grand homme est, selon toute vraisemblance, celui que possédait M. Wuyts (1). Il figure la Vierge au milieu d'un parc, tenant le Christ sur son bras droit. Une balustrade couverte d'un tapis occupe le premier plan ; on y remarque un vase plein de fleurs et un gros livre que feuillette la belle Israélite. Penché sur le sein nu de sa mère, le divin enfant est près d'en saisir le mamelon. A la gauche du spectateur s'élève un énorme buisson de roses ; derrière les personnages, des arbres magnifiques plongent dans un ciel terne leurs noirs rameaux. Le coloris de cette production, la force du clair-obscur et les sombres feuillages qui se dressent sur le second plan, rappellent tout à fait le goût d'Otho Venius. Il est même digne d'attention que

(1) Rue du Jardin, à Anvers. La collection de M. Wuyts ne sera pas dispersée : Lierre, sa ville natale, doit en hériter après la mort de sa veuve. Elle formera un musée provincial des plus intéressants.

la Vierge porte une robe amarante, couleur aimée de ce peintre et généralement évitée par Rubens : l'influence de son maître la lui aura fait employer. Le développement considérable de la végétation et des accessoires, contraires aux principes de Van Veen, était peut-être un souvenir de Tobie Verhaegt. Mais la fille de David et son enfant ont déjà tous les caractères du style de Rubens ; leurs formes sont grasses, leurs chairs roses et brillantes. Marie a seulement un air plus calme et plus modeste que dans les ouvrages postérieurs. Jésus, qui s'attache d'une manière fort naturelle au sein de la Vierge, annonce par sa beauté le mérite spécial, dont l'auteur a toujours fait preuve en traçant des images de l'enfance.

Un second tableau de Rubens, qui ornait autrefois l'église des Carmes chaussés à Anvers, et fixe maintenant l'attention des curieux dans le musée de la ville, a été jusqu'ici regardé comme antérieur à son départ pour l'Italie. Là, toute trace d'influence a disparu : c'est le peintre tel que nous le connaissons. L'image représente le Christ mort sur les genoux de Dieu le père ; deux anges portent les instruments de la Passion. Dieu le père a les traits d'un vieux paysan plein de finesse ; il vous regarde d'un air scrutateur, et les épais sourcils, qui ombragent ses yeux, en rendent l'expression plus narquoise. Le raccourci du Fils de l'homme est hardiment exécuté ; peut-être la jambe gauche ne produit-elle pas l'effet voulu. Le corps a déjà les formes hyperboliques du maître, et le sang qui coule de sa plaie, cette nuance de charbon ardent qu'il savait si bien lui donner. Pour les anges, ces enfants maussades manquent de grâce et de distinction. Les couleurs sont un peu plus fondues que par la suite (1).

(1) Gravé par A. S. de Bolswert. L'église des Carmes chaussés ou Grands Carmes se trouvait sur la place de Meir, à Anvers (Descamps : *Voyage pitoresque de la Flandre et du Brabant*, page 170. — Men-

Faut-il admettre la tradition qui déclare ce tableau exécuté par Rubens avant son séjour en Italie? Je ne le crois pas : elle me semble très-douteuse, où, pour mieux dire, apocryphe. La manière définitive du grand maître y apparaît tellement complète et accentuée, qu'il a dû peindre cette toile assez longtemps après son retour.

Une œuvre singulière, qui ornait jadis une chapelle, dans l'église des Annonciades, à Anvers, était réputée de l'époque où il travaillait chez Otho Venius. « En effet, dit le chroniqueur Michel, plus on examine le tableau, plus on y retrouve le dessin et le coloris de son maître. » Il figurait le martyre du saint enfant Justus, qui, ayant été décapité, se releva, au dire de la légende, prit sa tête dans ses mains et la porta aux pieds du tyran, par l'ordre duquel on venait de le mettre à mort. La marche incertaine de la jeune victime accusait parfaitement son état contre nature : la surprise du despote, à la vue de ce miracle, était exprimée avec un grand bonheur. Witdouck a gravé cette composition sur cuivre ; mais son estampe est très-rare et je ne l'ai jamais vue (1). Quant à l'original, on ignore ce qu'il a pu devenir, l'église des Annonciades ayant été démolie.

Enfin arriva l'heure des adieux. Rubens pressa la main d'Otho Venius, qui l'avait traité moins en disciple qu'en ami, embrassa tendrement sa mère, qu'il ne devait plus revoir, et franchit les portes d'Anvers, le 9 mai de l'année 1600. La veille, il s'était fait donner par le collége échevinal un passe-port sanitaire, où l'on certifiait que, grâce à Dieu, la peste ne régnait pas dans la ville, qu'on pouvait recevoir partout sans inquiétude le

saert : *Le Peintre amateur et curieux*, tome Ier, page 190). Don d'une veuve, Josine van der Cappelle, le tableau décorait, sous le jubé, l'autel de droite.

(1) Les épreuves portant l'adresse de François van der Wyngaerde ont été retouchées, suivant l'observation de Michel, p. 105 et 106.

jeune artiste, qui, se portant bien, ne répandrait pas de miasmes contagieux (1).

Comme un digne enfant des Pays-Bas, il courut à Venise, la cité des grands coloristes. Les premiers jours se passèrent dans le ravissement : les tableaux des Bellini, des Titien, des Giorgione, des Paul Veronèse se disputaient ses regards. Il la voyait donc enfin cette seconde nature créée par le génie, ces merveilleuses productions où le pinceau luttait avec la lumière du soleil! Il allait d'une église à l'autre, admirant tour à tour les chefs-d'œuvre et ce beau ciel, dont le profond azur semblait entraîner sa vue dans l'infini. Quand il eut satisfait sa première curiosité, il loua une demeure convenable, puis dessina et copia les brillants modèles qui venaient d'agrandir son idéal.

Pendant qu'il était absorbé par l'étude, arriva dans la cité des doges, avec un train splendide, Gonzague Ier, duc de Mantoue (2). Une flottille de gondoles allèrent au-devant de lui et l'escortèrent jusqu'à la demeure qu'il avait fait louer par son délégué auprès de la république. Les gentilshommes de sa suite, non loin de là, occupèrent un spacieux hôtel. Rubens, d'après la tradition, devait être domicilié dans le voisinage. Cette circonstance le mit en rapport avec un officier du prince, qui avait, comme son maître, le goût des beaux-arts. Ayant su que le jeune Flamand copiait, pour se perfectionner, les chefs-d'œuvre italiens, il lui exprima le désir de voir ses imitations. Il en fut si charmé, il les trouva si peu ordinaires, qu'il en parla au duc de Man-

(1) Voici la fin de cet acte municipal : « Et ut, absque ulla difficultate et suspicione morbi presertim contagiosi, ubicumque admitteretur et venire possit, cum nimirum ipse et tota hæc civitas (Dei beneficio) sit immunis a tristi similique morbo contagioso, idcirco nostros consules et senatus prædicti ad veritatis nos testimonium perhibendum requisiti, eidem has præsentes litteras nostras concessimus, sigillo ad causas hujus civitatis Antuerpiæ recognitas, die octava Maii 1600. »

(2) Le jeudi qui précéda le 15 juillet 1600.

toue avec chaleur. Gonzague voulut à son tour examiner les répétitions et les admira. Il y a lieu de présumer qu'il cherchait justement un copiste habile, pour lui faire reproduire les tableaux célèbres dont l'acquisition était impossible. Peut-être aussi les excellentes imitations du voyageur lui inspirèrent-elles le projet de se l'attacher dans ce but. Comme il l'interrogeait sur sa patrie, sa famille, ses relations et son art, Pierre-Paul tira les lettres de recommandation que lui avaient données les Archiducs. Grande fut la surprise de Vincent, qui ne croyait pas avoir si bien trouvé. Il connaissait le goût éclairé d'Albert et d'Isabelle, puisqu'il avait passé plus de trois semaines à Bruxelles, l'année précédente. Leur témoignage acheva de le déterminer : il fit à Rubens des propositions avantageuses, pour quitter le bord des lagunes et venir se fixer près de lui. Non-seulement elles étaient de nature à séduire le jeune peintre, qui ne devait pas avoir l'escarcelle bien garnie, mais une autre tentation s'y joignait. Le duc possédait une immense collection de tableaux, une galerie fameuse dans le monde entier, où l'on admirait les œuvres principales de Jules Romain. L'artiste flamand accepta donc l'offre de Gonzague, et convint d'aller habiter Mantoue, quand le duc aurait terminé ses excursions dans la péninsule ; le voyage dura jusqu'à la fin du mois de décembre.

Une ombre épaisse a voilé jusqu'ici les débuts de Pierre-Paul et son séjour en Italie, a fait concevoir sur ses relations avec Gonzague, sur ses travaux à Rome et à Gênes, sur son premier voyage en Espagne, les idées les plus trompeuses ou les plus confuses. Les renseignements trouvés par M. Baschet, pendant une perquisition de huit mois dans les archives de Mantoue, ont enfin éclairé cette période importante et vont nous fournir les détails les plus nets, les plus curieux. les plus imprévus. Ce sont des faits piquants et singuliers,

qui montrent une fois encore un grand génie humilié par la sottise et longtemps méconnu.

Rubens quitta donc Venise pour se rendre à Mantoue comme l'année 1600 allait finir (1). On n'a aucun indice sur la manière dont il fut employé pendant les six premiers mois. Mais au commencement de juillet, le duc faisant ses apprêts de départ pour la Hongrie, où il allait combattre les Mahométans avec les troupes impériales, prit les mesures que nécessitait son absence, donna des instructions, disposa de ses gens et de ses revenus. Comme un bon administrateur, il ne voulut pas laisser chômer le peintre du Nord et l'envoya copier à Rome certains tableaux qu'il ne pouvait acquérir. Il l'adressa au cardinal Montalto, célèbre amateur, avec un billet de recommandation, portant la date du 18, où il prie le dignitaire ecclésiastique de rendre à Pierre-Paul tous les services qui dépendront de lui. Le 15 août, le cardinal lui répondit qu'il avait vu Rubens avec plaisir et que non-seulement il lui avait offert aussitôt ses bons offices, mais lui avait recommandé de l'avertir dès qu'il pourrait lui être utile en quelque chose (2). C'était débuter dans la ville éternelle sous d'heureux auspices. Le prélat devait aimer les artistes flamands, car il avait employé Paul Bril à orner son palais de scènes agrestes ; la faveur de Clément VIII, cent mille écus de rente, une vie somptueuse et une influence considérable eussent rendu sa protection très-efficace; mais, pas plus que le duc de

(1) Gonzague entretenait avec ses délégués auprès des puissances étrangères une correspondance suivie, où sont relatés les moindres détails qui intéressaient le duc et spécialement ses goûts d'amateur. M. Baschet n'a trouvé, dans les lettres du résident à Venise, aucune mention de Rubens pendant l'année 1600, d'où l'on doit inférer que le prince engagea lui-même l'artiste, fit avec lui des conditions verbales.

(2) On trouvera dans la *Gazette des beaux-arts*, numéro du 1er mai 1866, une traduction intégrale de ces lettres, dont je ne puis donner que le sens.

Mantoue, il ne devina le génie de Rubens, et, abstraction faite des complaisances banales, paraît ne lui avoir jamais rendu aucun service.

L'artiste, au surplus, devait peu le visiter : une grande passion absorbait presque tout son temps, préoccupait son intelligence, l'amour de l'art, l'enthousiasme qu'éveillaient en lui des œuvres fameuses, et surtout les œuvres de Michel-Ange. Depuis qu'il foulait le sol italien, il aspirait, sans le moindre doute, à contempler dans sa grandeur ce génie fraternel. Si on avait pu prévoir le renom qu'il allait acquérir, il eût été curieux de le suivre à la chapelle Sixtine. Le *Jugement dernier*, qui en couvre une paroi de ses terreurs savantes et de ses formes énergiques, ne pouvait que lui causer une profonde sensation. L'art y montrait toute la violence dont il était lui-même naturellement épris. Ces motifs tragiques, ces lignes pleines de hardiesse, ces véhémentes attitudes lui inspiraient une admiration sans bornes, et il oubliait les heures, perdu dans sa joie. Les derniers rayons du soleil frappaient la haute coupole, les bruits allaient s'éteignant, les fidèles abandonnaient le temple aux esprits nocturnes, et les formidables acteurs de la vision apocalyptique avaient l'air de s'animer dans l'ombre croissante. Le gardien faisait retentir ses clefs, impatient de fermer l'église ; l'homme du Nord s'éloignait à regret, emportant au fond de sa pensée tout un peuple de géants.

L'honneur de demander, pour la première fois, à l'immortel coloriste une œuvre importante échut au souverain des Pays-Bas. L'archiduc avait entrepris de restaurer la chapelle dite de Sainte-Hélène, dans l'église Sainte-Croix de Jérusalem, à Rome, dont il avait été le doyen titulaire, quand il ne portait pas la couronne. Un triptyque devait orner l'autel ; pour exécuter le triptyque, le prince jeta les yeux sur Pierre-Paul et chargea son résident auprès du Saint-Siége, le

nommé Jean Richardot (1), de traiter l'affaire avec le duc. Le jeune peintre, étant à son service, ne pouvait travailler pour un autre sans son autorisation. Lelio Arrigoni, envoyé de Gonzague à Rome, étant pressé par Rubens, demanda, le 12 janvier 1602, cette permission, d'autant plus nécessaire que le prince italien venait de rappeler Pierre-Paul; l'artiste s'engageait à faire les trois morceaux en quinze ou vingt jours, ce qui retarderait peu son départ. Quatorze jours après effectivement, le panneau du milieu, travail de grande dimension, où l'on voyait sainte Hélène embrassant la croix, était non-seulement fini, mais livré, preuve indubitable que l'auteur avait acquis, dès cette époque, sa merveilleuse facilité d'exécution. Jean Richardot crut alors devoir écrire directement à Gonzague pour obtenir un nouveau délai. L'œuvre, disait-il, serait incomplète, si le duc ne laissait pas à Rubens le temps de peindre les ailes. Vincent Ier ne fit pas d'objections, et l'artiste représenta d'une part le *Couronnement d'épines*, de l'autre, le *Fils de l'Homme sur la croix*, entouré de la Vierge et de différents personnages. Dès que le retable fut achevé, l'auteur se mit en route pour Mantoue, on ne sait à quelle époque; mais une lettre d'Arrigoni constate qu'il y était le 20 avril, et la rapidité de sa main donne lieu de croire qu'il s'y trouvait depuis longtemps. Je devrais ici analyser et juger ce triple ouvrage, qui existe encore au même endroit et qui est d'une importance capitale, puisque ce fut le premier sujet d'invention traité par Rubens pendant son séjour en Italie. La composition et la facture nous apprendraient à quel degré de mérite il était parvenu, quelle forme son talent avait prise. Mais il ne m'a pas été donné de le voir, et il n'existe aucun renseignement imprimé sur les caractères et la valeur de la peinture.

(1) Fils du célèbre président qui avait négocié la paix de Vervins.

Le retour de Pierre-Paul à Mantoue, pendant l'hiver de 1602, nous fournit une occasion naturelle d'examiner comment on l'y traitait, quelle position il y occupait. Le vague et l'insuffisance des traditions arrivées jusqu'à nous avaient inspiré à cet égard les idées les plus fausses.

La cour de Vincent Ier était sans le moindre doute un brillant et agréable séjour. Le prince avait alors trente-huit ans, et portait depuis 1587 la couronne ducale ; investi d'une autorité absolue, on l'aurait bien étonné, si on lui avait dit qu'un souverain est le premier magistrat de son pays, le premier employé de la nation. Les peuples, tout au contraire, lui semblaient faits pour les gouvernements et les gouvernements pour les princes. L'amour du luxe et des plaisirs était sa préoccupation dominante : les affaires ne venaient qu'en seconde ligne, et quand on réfléchit aux sommes prodigieuses que coûtaient son faste et ses voluptés, on se demande ce qui restait pour les services publics. « Lorsque le pape Clément VIII vint occuper Ferrare, dit M. Baschet, Vincent de Gonzague l'alla saluer avec une suite de deux mille personnes ; il en effraya la cour romaine. » Quoique fils d'un bossu, il était très-beau de sa personne, galant, libéral, joueur effréné, avide de gloire, instruit, belliqueux et chevaleresque. « Il aimait les vers et les beaux discours, dictait au besoin des sonnets élégants, et correspondait avec tous les lettrés de l'Italie ; son esprit, extrêmement accessible au culte des arts et des sciences, lui faisait rechercher les peintres, les poëtes, les compositeurs, les instrumentistes, les inventeurs, les alchimistes et les astrologues (1). » Son principal honneur est d'avoir eu compassion du Tasse, ouvert sa prison et emmené le pauvre captif à Mantoue. Il entretenait d'ailleurs avec Galilée un commerce épistolaire.

(1) Armand Baschet, *Gazette des beaux-arts*, tome XX, page 421.

Rubens, sauf la position, n'était inférieur sur aucun point au brillant seigneur. « Un beau visage, a dit La Bruyère, est une recommandation que l'on porte partout avec soi. » La nature avait donné à notre artiste cette lettre de crédit. Un front vaste et harmonieux, emblème de son intelligence, un œil fait pour le commandement, au regard digne et ferme, des traits d'une pureté exceptionnelle, une bouche mâle, dont une moustache relevée couronnait la lèvre supérieure, puis une barbe élégante, une chevelure soyeuse et bouclée, un air magistral, une tournure fière et chevaleresque lui gagnaient la bienveillance des dames et le respect des hommes. Le costume du temps, chapeau à larges bords avec un gland de soie, collerette de dentelles, pourpoint serré où brilla par la suite une chaîne d'or, manteau jeté sur l'épaule, faisait d'ailleurs ressortir sa bonne mine. Il avait tout ce qui forme un cavalier accompli- Et il n'en possédait pas seulement les dons extérieurs. A un talent déjà robuste, à une instruction variée, il unissait un jugement solide, une élocution facile et de bon goût. Les hommes du Nord ont une aptitude spéciale pour apprendre les langues : Rubens connaissait et parlait sept idiomes : le latin, l'espagnol, l'italien, l'allemand, l'anglais, le français et le flamand ; il écrivait plus ou moins bien quatre de ces langues, le flamand, le français, le latin et l'italien. Avec de si nombreuses ressources, des mœurs élégantes, une circonspection naturelle, un esprit porté aux ménagements, il n'était pas extraordinaire qu'il fût partout bien accueilli.

Gonzague et Rubens semblaient faits pour s'entendre : ils ne s'entendirent pas. Lorsque le duc avait engagé le peintre, il le destinait à lui copier des tableaux célèbres ; il ne voulut jamais voir en lui autre chose qu'un copiste. La merveilleuse habileté de main, avec laquelle le Flamand reproduisait tous les styles, ne l'éclaira jamais sur la portée, sur les ressources infinies

de cette puissante nature. Il lui avait assigné un rôle dans sa maison, une place dans son esprit, et demeura enchaîné opiniâtrément, aveuglément, à cette idée fixe. Peut-être avait-il des condescendances, de la familiarité avec François Pourbus le jeune, son portraitiste officiel ; Rubens fut toujours tenu à distance, comme un artiste subalterne. Aussi n'osait-il écrire au duc, s'adresser à lui que dans des cas tout à fait exceptionnels ; dans le plus grand nombre des occurrences, il ne levait pas les yeux si haut. Le secrétaire du prince, Annibal Chieppio, lui servait d'intermédiaire, et encore ne lui parlait-il qu'avec la plus profonde humilité, avec une déférence craintive, dont ses lettres nous fourniront les preuves les plus curieuses.

Le confident du souverain était, par bonheur, un homme éclairé, obligeant, bien disposé pour Rubens, qui parlait toujours en sa faveur, sans l'apprécier mieux que son maître. Lui aussi avait ses jours d'humiliation et de douleur; on trouve cette phrase mélancolique dans des instructions qu'il laissa pour ses fils : « Louez, estimez les fonctions publiques, mais ne les ambitionnez pas, car, sous l'apparence du miel et des honneurs, j'ai fréquemment trouvé le poison du chagrin. » Pendant un voyage de Gonzague en France, la calomnie ayant essayé de le perdre, il confia au prince lui-même son inquiétude et sa tristesse. Le duc lui écrivit en réponse une lettre si honorable, qu'il faut la citer, les intrigants et les fourbes réussissant presque toujours à circonvenir les grands du monde.

Chieppio, mon très-affectionné, j'ai reçu ici votre lettre, à laquelle je veux répondre ces deux seules paroles : ne prenez nul souci de ce que les gens disent, laissez-les débiter ce qu'ils veulent; on a dit du mal de tout le monde, même du Christ; ayez pour vous le témoignage d'une conscience pure, comme je suis certain que vous l'avez, et puis laissez jaser

chacun à sa guise. C'est tout ce que j'ai à vous dire en ce moment pour votre consolation.

De Paris, le 28 septembre 1608.

Celui qui vous affectionne.

VINCENT.

Ce billet généreux, par une attention qui en rehaussait la valeur, était écrit tout entier de la main du prince.

Depuis le milieu de l'année 1602, Gonzague avait l'intention d'expédier quelqu'un en Espagne, avec des présents pour le roi et le duc de Lerme. Comme le premier ministre aimait beaucoup la peinture, il fit copier à Rome, par un certain Pietro Facchetti, tombé depuis deux siècles dans l'obscurité la plus profonde, une dizaine de tableaux célèbres, dont les imitations devaient être offertes au secrétaire d'État, en même temps que des répétitions déjà faites et quelques toiles originales. D'autres présents étaient destinés au monarque. Voici, du reste, la liste des cadeaux, qui prendra tout à l'heure un vif intérêt.

Pour le roi, un carrosse, des chevaux, onze arquebuses, dont cinq à baleines et six rayées, un vase en cristal de roche plein de parfums.

Pour le duc de Lerme, toutes les peintures, un vase d'argent de grandes dimensions, contenant des aromates, deux vases d'or.

Pour la comtesse de Lemos, sœur du premier ministre, une croix, deux flambeaux en cristal de roche.

Pour le secrétaire Pietro Franqueza, chargé des affaires d'Italie, deux vases en cristal de roche, une tenture d'appartement complète, en damas, avec bordure et lisérés en toile d'or.

Il fallait que ces présents fussent conduits à destination par un homme entendu, actif, expérimenté. Gonzague n'eut-il pas l'idée singulière de confier à Rubens

une tâche si pénible et si ingrate, qu'un entrepreneur de transports, un expéditeur de profession eût beaucoup mieux remplie? Je sais bien que, pour augmenter sa collection de belles femmes, il désirait avoir les portraits de plusieurs jolies Espagnoles et que le peintre avait accepté la commande. Mais, au lieu de mener les bagages, il pouvait aller seul en Espagne ; au lieu de diriger le convoi, il aurait pu encore surveiller simplement les tableaux. Le charger d'une autre besogne, de fonctions vulgaires, c'était lui imposer des fatigues, des embarras, des inquiétudes inutiles : on va voir quelles tribulations éprouvèrent la patience du malheureux artiste. Le duc de Mantoue avait au fond, malgré la politesse de son langage et de ses manières, une opinion très-mince du coloriste, et il ne jugea pas que l'office de roulier serait humiliant pour un personnage si inférieur. La lettre qu'il lui remit n'était pas adressée au roi catholique, mais au délégué de Mantoue en Espagne. C'était une simple feuille de route donnée à un camionneur. L'expression est d'autant plus juste que Gonzague ne prit même pas la peine d'avertir le sieur Iberti, son représentant dans la Péninsule. Rubens tomba chez lui comme des nues, et demeura stupéfait, quand il apprit qu'on n'avait annoncé au résident ni son départ ni le but de son voyage. Une lettre du grand homme constate son extrême surprise (1). Enfin, pour achever de mettre en lumière le dédain secret du prince, ajoutons qu'il n'avait pas voulu offrir au duc de Lerme un seul tableau exécuté ou copié par Rubens (2). Le cadeau lui aurait semblé trop indigne d'un

(1) « Le sieur Annibal Iberti ne se fit pas faute de nous accueillir très-civilement, bien qu'il me dit n'avoir reçu aucun ordre du souverain son maître. A ce propos, qui m'avait en quelque sorte stupéfié, je lui répondis avoir la certitude que telle était l'intention de Son Altesse, et que le lui trop dire serait superflu. »

(2) Une lettre de Rubens atteste encore ce fait. « Ayant plu à Son

ministre. Les imitations de Pietro Facchetti, à la bonne heure : mais les essais de Pierre-Paul, fi donc!

L'artiste se mit en chemin le 7 ou le 8 mars et débuta par un trait d'inexpérience. Au lieu de s'acheminer vers Gênes, d'où partaient presque tous les vaisseaux qui allaient en Espagne, il se dirigea vers Florence pour gagner Livourne. On lui avait donné un sot conseil, dont il n'avait pu comprendre l'absurdité. Il eut une peine extrême à franchir les gorges des Apennins, avec le carrosse emballé, les chevaux, les caisses pleines de peintures, les autres dons et les bagages. On avait confectionné pour la voiture une espèce de litière, qui fit rire les muletiers de la montagne : vide, elle aurait suffi pour épuiser toutes les bêtes de trait réunies. Force fut d'y renoncer. On dut même faire traîner le carrosse par des bœufs et le laisser en arrière. Quand Rubens, dans la capitale de la Toscane, se présenta chez les négociants auxquels il était adressé, il nous apprend lui-même qu'ils lui témoignèrent la plus grande surprise et furent près de se signer, tant une pareille folie les émerveillait. « Ils nous assurèrent, dit le peintre, que nous aurions dû nous embarquer à Gênes et ne pas prendre témérairement le chemin de Livourne, sans avoir reçu l'avis qu'une galère en partance se trouvait dans ce dernier port; tous affirmèrent que je pourrais y attendre inutilement un vaisseau pendant trois ou quatre mois, non sans risque d'être obligé, après une si longue inaction, d'aller à Gênes en définitive, comme dans un lieu de délivrance. » Rubens se plaint ensuite des tracasseries que les douaniers lui ont fait subir en chemin, et avoue que la dépense a été considérable, a dépassé toutes les prévisions. Il n'a pas encore atteint les bords de la mer, et déjà il appréhende

Altesse Sérénissime de me faire le surveillant et le conducteur des œuvres d'autrui, sans qu'il s'y trouve un seul coup de pinceau de ma façon. »

que les fonds ne viennent à lui manquer. Des courtisans, pour flatter le prince, avaient estimé très-bas les frais du voyage; et, quand le duc avait fixé la somme, s'étaient récriés d'admiration, portant aux nues sa libéralité. Il donnait, suivant eux, bien plus qu'il ne fallait; et non-seulement l'artiste se trouvait largement pourvu, mais la munificence du maître subvenait par anticipation à tous les cas imprévus! « Le souvenir de maintes choses, que j'ai entendues de la bouche même de Son Altesse, m'aiguillonne et m'irrite, » écrit le peintre au secrétaire de Gonzague. « Je ferai ce que je pourrai, dit-il dans un autre endroit, c'est l'affaire du seigneur duc, et non la mienne. S'il n'a pas en moi pleine confiance, il m'a donné beaucoup trop d'argent; s'il me croit un honnête homme, il m'en a donné beaucoup trop peu. Car si je venais à en manquer (veuille le ciel nous préserver de cette expérience!), quel tort cela ne ferait-il point à sa réputation? » Voilà quels soucis chagrinaient l'artiste, dès le prologue du voyage.

Rubens cependant fut plus heureux qu'il ne devait l'espérer. Au milieu de ses inquiétudes, il apprit que deux ou trois gros navires de Hambourg venaient, par le plus grand hasard, d'entrer dans le port de Livourne, chargés de grains pour l'Espagne. Il courut s'entendre avec un des patrons; l'accord allait être fait, lorsque de nouvelles contrariétés survinrent; un autre capitaine promit enfin de transporter Rubens, ses auxiliaires, ses chevaux, ses bagages, et de lever l'ancre le 3 avril. Le peintre eut désormais l'esprit en repos. Le 29 mars, le grand-duc de Toscane le reçut de la manière la plus courtoise, lui montrant qu'il connaissait les moindres détails de son expédition, la nature et la quantité des présents, son pays même, ses travaux et l'honneur qu'ils lui avaient mérité. Pierre-Paul en fut charmé, *comme étourdi*, se demandant si quelque génie familier renseignait le prince. Ces façons de galant

homme ravissaient son amour-propre, qui jusqu'alors n'avait pas été gâté.

L'embarquement eut lieu le 3 avril, comme le patron de la gabare l'avait promis; la navigation fut heureuse et conduisit l'artiste en vingt-deux jours dans le port d'Alicante. Le voilà donc sur le sol de l'Espagne, croyant ses tribulations finies. Mais il jouait de malheur. A peine avait-il quitté le navire, que le ciel, habituellement couleur d'indigo, s'affubla d'épais nuages. Dès que le convoi se mit en marche, il fut assailli de vents impétueux et inondé d'une pluie torrentielle. Cette tempête survenant si mal à propos était une sérieuse contrariété. Le duc de Lerme avait alors entraîné la cour à Valladolid, au nord de la péninsule, près de son grand domaine de Ventosiglia. Il fallait traverser presque toute l'Espagne, avec des chevaux de luxe, un carrosse emballé, des caisses pleines de tableaux, des présents fragiles. Vingt jours de marche étaient nécessaires. Pendant vingt jours la pluie ne cessa de tomber en flots intarissables, fouettée par des tourbillons de vent. Le 13 mai enfin, le cortége arriva trempé, ruisselant, à Valladolid. Les animaux avaient très-bien supporté cet humide voyage ; le carrosse n'avait pas souffert, les objets de cristal n'étaient pas rompus, mais, quand on déballa les peintures, elles offrirent un spectacle navrant : les couleurs étaient boursouflées, moisies, ternies, écaillées, dans un état irremédiable sur plusieurs points, bonnes à détacher avec une lame de couteau, et malgré de fortes caisses, malgré une double enveloppe cirée, les toiles semblaient à moitié pourries. Deux tableaux seulement n'avaient éprouvé aucun dommage, un *Saint Jérôme*, de Quentin Metsys, et le portrait de Son Altesse. Que faire? Quel parti prendre ? Il n'y avait pas moyen d'offrir ces œuvres délabrées au duc de Lerme, et pourtant elles formaient le cadeau principal destiné au tout-puissant ministre.

Un nouveau contre-temps aida Pierre-Paul à sortir d'embarras. Au moment que le peintre arrivait, la cour, qui avait quitté Valladolid pour le château d'Aranjuez, quittait Aranjuez pour Burgos. Il fallait donc aller la chercher dans le nord de l'Espagne, ou attendre à Valladolid le retour de Philippe III. Ce dernier moyen, étant le plus commode, fut celui qu'on adopta ; et comme le prince revint seulement dans la première semaine de juillet, comme la réception eut lieu le 13, le peintre-expéditeur eut deux mois pour aviser et se tirer d'affaire.

On délibéra. L'interprète officiel de Gonzague voulait que Rubens, aidé de quelques Espagnols, brossât en toute hâte une collection de tableaux. L'Anversois ne goûtait point cet expédient : il temoigna sa répugnance dans une lettre au secrétaire du prince de Mantoue : « Je me sens plus enclin, dit-il, à satisfaire son désir qu'à l'approuver, considérant le peu de temps que nous avons devant nous, l'incroyable insuffisance et négligence de ces peintres, et, ce qui importe fort, leur manière absolument différente de la mienne (Dieu me préserve de leur ressembler en quelque chose !). L'affaire, d'ailleurs, ne sera point tenue secrète : ces mêmes peintres l'iront divulguer partout, et, sans tenir compte de mes idées, de mon travail, s'attribueront l'œuvre entière, par un acte d'usurpation. J'en suis d'autant plus persuadé qu'ils entreverront le but, sauront les tableaux destinés au duc de Lerme et les croiront peints pour une galerie publique. Peu m'importent leurs prétentions, et je leur ferais volontiers cadeau de la renommée; mais la besogne étant exécutée ici, tout le mystère se dévoilera, la fraîcheur même du coloris suffira pour le trahir, et cette supercherie aura mauvaise grâce. J'ai d'ailleurs toujours eu pour principe de ne me confondre avec nul autre, si grand qu'il pût être ; et puis, si l'on ne fait aucune distinction entre les au-

teurs, je me trouverais *déflore* très-mal à propos pour un ouvrage de mince valeur et indigne de mon nom, qui n'est pas inconnu céans. Si enfin la commission m'eût été donnée telle que je l'eusse voulue, j'aurais pu procurer au duc de Lerme une bien autre satisfaction, avec plus d'honneur pour lui et pour moi ; car il n'est pas du tout ignorant des bonnes choses, par cette raison d'abord qu'il y prend plaisir, et ensuite parce qu'il voit chaque jour tant d'admirables tableaux dans le palais du roi et à l'Escurial, ceux-ci de Titien, ceux-là de Raphaël et d'autres artistes. Je suis demeuré surpris et du nombre et de la qualité; mais, en fait de productions modernes, il n'y a rien qui vaille. Je proteste sincèrement que mon but unique en cette cour est le continuel service de Son Altesse Sérénissime, à laquelle je me suis voué dès le premier jour où je l'ai vue. Qu'elle commande donc, qu'elle dispose de moi en cela et en toute chose, et soit assurée que je me conformerai en tout point à ses instructions. Le sieur Iberti a sur moi pareil pouvoir (dans une mesure cependant moins grande), car je suis certain que, s'il n'adopte pas mon opinion, c'est dans un parfait sentiment. Il sera obéi. J'écris de la sorte, non pour le blâmer, mais pour montrer combien je me résoudrais avec peine à me faire connaître par des ouvrages peu dignes de moi et de mon Sérénissime Patron, lequel, j'en suis sûr, d'après le bienveillant rapport de Votre Illustrissime Seigneurie, n'interprétera qu'avec faveur toutes mes suggestions. — De Valladolid, le 24 mai 1603. »

La lettre porte pour adresse : « Au très-illustre seigneur, mon très-respecté patron, le seigneur Annibal Chieppio, secrétaire de Son Altesse Sérénissime. »

Nous avons rapporté ce long fragment d'une lettre plus étendue encore, parce que les sentiments et la position de l'auteur s'y réfléchissent avec exactitude. Quelle humilité pour un si grand homme! Quelle défé-

rence à l'égard de ses protecteurs ! Cette soumission prouve combien on le traitait de haut dans la petite cour de Gonzague. Après avoir exprimé toute sa répugnance pour le plan du délégué en Espagne, il s'incline et dit avec résignation : *Il sera obéi.* On voit, d'une autre part, que non-seulement le prince n'avait pas voulu offrir au duc de Lerme un seul tableau de Rubens, mais que l'artiste, l'ayant demandé, avait subi l'outrage d'un refus. O stupidité humaine ! Sous la résignation et la docilité du jeune artiste perce néanmoins la conscience de sa valeur, non pas une conscience pleine et entière, comme elle dut se manifester par la suite, mais le témoignage indomptable d'une force qui se sent vivante et méconnue.

Les objections de Rubens cependant avaient convaincu le délégué du prince italien. Dans la lettre qu'il écrivit à son maître, il ne mentionne pas son projet d'employer les barbouilleurs espagnols, et relate seulement le dessein arrêté d'un commun accord. Il avise que le Flamand restaurera les toiles endommagées, mais qu'il lui faudra plus d'un mois de travail et que certaines œuvres même sont dans un état incurable. Pour en tenir lieu, l'idée lui est venue de faire exécuter par le peintre *une demi-douzaine de choses bocagères*, motifs très recherchés en Espagne et qui conviennent à une galerie ; mais il doute que le temps lui suffise, à moins qu'il ne trouve un jeune homme capable de l'aider. Il avouera au duc de Lerme l'accident arrivé aux peintures, mais en lui annonçant le remède que doit y porter l'*individu* qui les accompagnait.

Rubens donc se mit à l'œuvre. Son immortel pinceau, qu'on n'avait pas jugé digne d'exécuter une composition originale, fut occupé à restaurer les images de Pietro Facchetti et autres ouvriers en peinture de l'Italie dégénérée. On s'étonne vraiment de sa patience. Quelle mortification ne devait il pas éprouver, pendant qu'il

raccoutrait ces ébauches maladroites ? Le résident eut le bon goût de voir combien elles y gagnaient : il manda au souverain que le mal n'était pas aussi grand qu'on l'avait cru d'abord, le peintre des Pays-Bas faisant aux morceaux endommagés d'excellentes retouches. Pour remplacer les deux tableaux qui ne laissaient aucun espoir de guérison, il fut permis à Rubens de choisir et de traiter un sujet selon son goût : il historia une toile où il mit en présence *Héraclite et Démocrite*, œuvre jugée très-belle, suivant le rapport du délégué (1). Quand Philippe III fut revenu et le jour de l'audience fixé, la collection était refaite à neuf.

Cette audience néanmoins attira au peintre une nouvelle avanie. Le duc de Mantoue avait recommandé expressément à Iberti de présenter l'artiste au roi d'Espagne : le résident lui avait montré la lettre, l'affaire était bien convenue et le programme arrêté, une demi-heure avant la réception, d'autant plus que Rubens devait expliquer le mécanisme secret des arquebuses. On entre : l'interprète de Gonzague offre le carrosse, les chevaux, les armes, le vase en cristal de roche. Le prince admire les cadeaux, remercie l'envoyé italien, sans épargner les discours obligeants et les sourires. Pierre-Paul croit que le chargé d'affaires va tenir sa promesse ; le délégué ne souffle mot de lui, ne le présente pas, ne lui fournit même pas l'occasion de saluer le prince. Un soudain mouvement d'orgueil lui fit sans doute considérer l'artiste comme un individu trop subalterne pour partager l'honneur de la réception. Le peintre lui-même explique ainsi, dans une lettre à Chieppio, le tour que venait de lui jouer le résident. « Il aurait pu, en même temps, garder pour lui tout l'honneur de la cérémonie, dit-il, et me mettre en mesure de faire à Sa Majesté une révérence, ne fût-elle

(1) Ces deux toiles décorent maintenant le musée du Pardo, à Madrid, où elles portent les nos 1601 et 1602.

que muette, l'occasion étant propice et commode, en un lieu ouvert au public et accessible à chacun. Je ne veux pas le prendre en mal (il importe si peu), mais je m'étonne d'une si soudaine métamorphose, d'autant plus qu'il m'avait montré la lettre, où le duc lui recommande expressément de m'introduire (faveur toute particulière de Son Altesse). Si je dis tout cela, ce n'est point que je me plaigne, comme un homme susceptible ou ambitieux de quelque fumée ; je ne me chagrine point d'avoir été mis à l'écart, mais je rapporte sincèrement ce qui a eu lieu, ne doutant pas que le seigneur Iberti aura changé d'intention pour un motif plausible, à moins toutefois que, dans l'excitation du moment, il n'ait oublié ce qui venait d'être convenu. Il ne m'a pas, du reste, donné la moindre explication, ne s'est pas excusé d'avoir ainsi changé tout à coup un programme arrêté une demi-heure auparavant. Je ne lui ai pas fourni, quant à moi, occasion de le faire, et ne lui ai pas dit un mot de l'incident. »

L'affaire en demeura là : n'ayant ni pouvoir ni fortune, éprouvant le malaise d'un homme méconnu et, chose singulière, n'osant pas compter sur son talent pour vivre, le grand Rubens, le mieux doué des artistes modernes, fut contraint de digérer cet affront comme les autres.

Chez le duc de Lerme, sa dignité n'eut pas à souffrir. Le lendemain de la réception à la cour, Iberti alla trouver le premier ministre et lui demanda audience, pour lui présenter les dons que Vincent de Gonzague lui destinait. Le seigneur lui répliqua de les faire apporter le jour suivant, dans l'après-midi. Le délégué n'y manqua pas, comme bien l'on pense, et Rubens fut chargé de placer les peintures, qui occupèrent une grande salle et une pièce voisine. Alors le duc entra, en costume de chambre et seul. Il passa une heure entière à examiner les tableaux réunis dans la grande pièce, et croyait

avoir fini de s'extasier, de porter aux nues le bon goût et la munificence du prince, quand on lui montra le reste des toiles. Ce fut alors des exclamations de surprise : il s'émerveilla du nombre des peintures, suivant le rapport d'Iberti, *des choses singulières et exquises mêlées à de moindres ouvrages.* « On peut bien les nommer telles, dit le chargé d'affaires, car, pour avoir été retouchées par le Flamand, elles paraissent tout autres qu'elles n'étaient d'abord. » Malgré sa réputation et ses goûts d'amateur, le duc de Lerme se connaissait-il en peinture? S'il admira, comme le délégué, le tableau de Rubens, où *Héraclite et Démocrite* semblaient traduire les opinions de l'auteur sur la sottise humaine, il prit pour des originaux les imitations de Pietro Facchetti, restaurées par une autre main ! Le roi, la reine, les dames de la cour, les plus grands personnages, étant venus les voir en cérémonie, les jugèrent également des maîtres fameux qui avaient exécuté les modèles. Ainsi, en maintes circonstances, sont appréciées les œuvres d'art.

Un auteur espagnol de nos jours, M. Cruzada Villaamil, émet la supposition bienveillante que le duc de Lerme feignit seulement, par une courtoisie excessive, de croire les peintures originales, et que Rubens, les ayant restaurées, prit au sérieux la flatterie, par un sentiment vaniteux d'artiste (1). Cette explication patriotique n'est guère vraisemblable ; il faut dire cependant que Philippe III, sa famille et le duc de Lerme ne devaient pas être des novices en fait d'art. Philippe II, qui jugeait très-bien les œuvres du pinceau, avait sans le moindre doute éclairé leur goût dans une certaine mesure. Et la cour, après sa mort, avait changé de physionomie, s'était rapprochée par ses tendances nouvelles et ses allures joyeuses du riant domaine où fleu-

(1) *Rubens diplomático español, sus viajes á España y noticia de cuadros*, p. 85 (Madrid, 1874).

rissent les beaux arts. Quand le sombre fanatique disparut sous la terre, on eût dit que le soleil, se dégageant des nues, éclairait subitement son palais et son royaume. La cour, sans cesser d'être pieuse, ouvrit ses portes à la gaieté, aux fêtes et aux plaisirs. Des vêtements clairs et somptueux remplacèrent les costumes funèbres : on organisa même dans le palais de Madrid des représentations dramatiques d'un caractère profane. Lorsque le roi voyageait avec une suite de nobles personnages, il déployait un splendide appareil. Le duc de Lerme, qui gouvernait son esprit et sa volonté, contribuait pour une grande part au train que prenaient les choses. Il aimait le luxe, les cérémonies, les banquets, la littérature et les arts. Pour étaler un faste inusité sous le règne antérieur, il ne ménageait pas les caisses publiques, et ses propres favoris obtenaient des titres, des honneurs, des donations, des priviléges et des libéralités sans nombre. L'aristocratie entière semblait vouloir se dédommager, avec une fougue impatiente, du régime austère que lui avait imposé un roi sépulcral. Pendant que Philippe III se divertissait et priait, le ministre avisé consolidait son pouvoir et, attachant beaucoup moins d'importance que le précédent monarque à la politique extérieure ou intérieure, finit par faire prédominer ses goûts. On décorait de peintures à fresque les demeures royales ; on ornait à la détrempe les amphithéâtres et les arcs de triomphe dressés pour les grandes fêtes ; on peignait à l'huile beaucoup de tableaux destinés aux palais de la couronne, aux autels des églises, des couvents et des lieux de pèlerinage.

Les principaux artistes de l'époque étaient les frères Barthélemy et Vincent Carducho, dont le premier passait pour le mieux doué, Barthélemy de Cardenas, qui avait appris son art sous la direction d'Alonso Sanchez Coello et travailla longtemps à Valladolid dans le monastère de Saint-Paul, par l'ordre du fastueux ministre,

qu'il y représenta en personne, agenouillé devant la mère du Sauveur ; Juan de Cardenas, son fils et son élève, Manuel de Molina, son disciple ; Juan de Chirinos, qui peignit avec lui différents tableaux pour le couvent d'Atocha ; Patricio Caxes enfin, auquel Philippe II avait commandé d'importants travaux. Ces coloristes passaient alors pour des hommes supérieurs ; mais les critiques espagnols sont forcés de convenir qu'ils avaient tout au plus un talent médiocre et ne pouvaient soutenir la comparaison avec les grands artistes de l'étranger : une preuve singulière confirme leur opinion, c'est que les œuvres de ces peintres jadis renommés ont presque toutes disparu. Quand une école nationale se développa, quelques années plus tard, sous l'influence de Rubens lui-même, on ne tint pas à conserver leurs tableaux.

En 1601, dans le pompeux voyage que le roi d'Espagne fit à Valladolid, Sandoval de Roxas, autrement dit le duc de Lerme, lui vendit le palais qu'il possédait dans la ville cent trente millions de maravédis (1,950,000 fr. de notre monnaie), avec cette clause particulière qu'il s'en réservait l'administration pour lui et sa postérité, aux honoraires de 1,200 ducats par an. Devenu maître de l'édifice, le souverain dut en changer la décoration, y étaler le faste habituel de l'époque. Ce fut alors qu'on employa les peintres dont nous venons de nous occuper, et dont les travaux faisaient sourire l'indulgent Rubens. Cette tâche les occupa six années entières. D'autres artistes s'évertuaient auprès d'eux. L'architecte Diégo de Praves restaurait le monument, Pompeo Leoni fondait des statues, le vieux Juan de Arfe modelait, ciselait une précieuse fontaine et une conque, lavabo somptueux d'argent doré, émaillé, qui lui valut 4,050 ducats, et Hernando de Solis gravait des ornements, des portraits avec un goût irréprochable (1). Cette colonie

(1) Cruzada Villaamil, *Rubens diplomático español*, p. 60.

industrieuse était en plein travail, pendant le séjour de Rubens à Valladolid.

L'accueil bienveillant du duc de Lerme consola le jeune peintre des humiliations qu'il avait subies chez le roi : pendant la seconde réception, il avait occupé le premier plan, joué le premier rôle. Aussi, dans une lettre où il parle des deux audiences, exprime-t-il heureusement et avec finesse leur caractère opposé. « J'ai assisté ou pris part à la remise des dons : celle du carrosse, *je l'ai vue ;* celle des peintures et des vases, *je l'ai faite.* »

Ces deux grandes cérémonies achevées, Rubens commença les portraits que Gonzague lui avait demandés pour sa collection de belles femmes, plutôt par libertinage d'esprit que par un sentiment distingué de l'art. Pierre-Paul le comprenait bien, et ne travaillait qu'avec répugnance à une tâche qui lui semblait inférieure. Sa consolation fut de peindre le duc de Lerme à cheval, grande page dont la belle tournure, dont l'exécution magnifique obtinrent l'approbation générale et passionnèrent Iberti lui-même. Rien, dans les archives de Mantoue, ne donne lieu de croire que le puissant ministre l'en récompensa : il était aux gages de Vincent Ier, il avait fait par son ordre le voyage d'Espagne ; en cherchant à plaire au duc pour le compte de son maître, il s'acquittait de sa besogne et gagnait son salaire.

Son rôle de camionneur et de peintre étant achevé, le duc de Mantoue voulait l'envoyer chercher en France des modèles de jolies femmes. Mais l'humilité de Rubens ne put supporter ce nouvel affront. Le docile artiste se révolta ; son dépit néanmoins revêtit des formes en harmonie avec sa nature, s'enveloppa de circonlocutions, prit toutes sortes de ménagements. Sa correspondance prouve que la circonspection de sa mère ne l'abandonnait jamais, et le style de ses lettres est

même entièrement analogue à celui de Marie Pypelincx. Voyez par quelles insinuations il trahit sa mauvaise humeur, en écrivant au secrétaire de Gonzague :

« Mon très-illustre Seigneur, très-respecté,

« Il m'a paru entendre, par la dernière de Votre Illustrissime Seigneurie, que Son Altesse Sérénissime persiste dans la volonté de me faire aller en France, volonté qu'elle m'a exprimée avant mon départ. Qu'il me soit permis, à ce propos, de dire mon sentiment sur mon aptitude pour une telle besogne. Si, dans l'intention du prince, ce voyage n'a d'autre but que les portraits, je m'étonne quelque peu qu'il presse autant mon retour, cette affaire n'étant pas capitale et devant, comme tous les projets semblables, entraîner mille conséquences. J'en ai eu personnellement la preuve pendant mes séjours à Rome et en Espagne : l'un et l'autre ont converti en autant de mois les semaines que l'on avait jugées suffisantes. Les choses se passeraient de la même manière en France, le goût des beaux-arts n'étant point étranger au roi et à la reine, comme le démontrent les grands ouvrages interrompus en ce moment, *inopiâ operariorum*. La tâche des portraits à faire, quoique ce soit un prétexte bas, me servirait à obtenir des travaux plus importants, n'était que, par ce genre de commission, le duc ne peut donner à Leurs Majestés une opinion vraie de ce que je suis. Si on me permet de le suggérer, il serait, à mon sens, bien plus sûr et plus avantageux, plus prompt et plus économique de s'adresser à M. de la Brosse ou au seigneur Carlo Rossi, pour les faire traiter par quelque praticien de la cour, ayant déjà peint beaucoup d'images pareilles, sans que je continue à perdre mon temps, à me fatiguer en voyages, à dépenser mes honoraires, pour exécuter des travaux qui me semblent infimes et qui sont jugés vulgaires par tout le monde. Néanmoins, comme un bon serviteur, je m'en remets complétement à la décision du maître et au plus petit mot d'ordre qu'il me donnera. Je le supplie pourtant de vouloir bien m'employer, dans ses domaines ou ailleurs, à des entreprises plus conformes à mon talent et d'utiliser mon pinceau pour les ouvrages qu'il a fait commencer. Cette grâce, je serai sûr de l'obtenir, dès que Votre Seigneurie aura l'obligeance d'intercéder

en ma faveur auprès du duc mon maître; aussi je vous baise humblement la main, avec tout le respect qui vous est dû.

« De Valladolid, l'an 1603. »

Quel mélange de dépit, de fierté secrète et d'ambages obséquieux! C'est vraiment courber trop bas le front d'un grand homme devant un principicule et devant son expéditionnaire, aussi peu clairvoyants l'un que l'autre. Une circonstance devait ajouter au malaise de Rubens : même comme portraitiste, le duc ne le plaçait qu'au second rang; il mettait bien au-dessus de lui François Pourbus le jeune, dont Pierre-Paul n'était que la doublure. Le peintre humilié en éprouvait un ressentiment légitime; dans toute sa correspondance, on ne trouve pas une seule fois le nom de l'artiste que Gonzague lui préférait.

Ses timides observations agirent sur le duc, et on n'osa point violenter sa répugnance. Le dessein de l'envoyer explorer le beau sexe à la cour de Henri IV fut abandonné. Il put revenir en Italie et demeurer tranquille dans son atelier de Mantoue. On pense qu'il y rentra vers la fin du mois d'avril 1604. Le 2 juin, voulant lui donner une marque de sa haute munificence, Gonzague lui octroya une pension annuelle de 400 gros ducats, payable par trimestre, à dater du 24 mai (1). Je ne sais pas trop ce que valait un gros ducat, mais le ducat simple étant compté d'habitude à 6 francs 50 centimes, le double ducat ne pouvait dépasser 13 francs. C'était donc un revenu de cinq mille livres, tout au plus, de quatre mille peut-être, que le grand artiste obtenait de son protecteur. Avant cette

(1) On a trouvé dans le *Registre des ordonnances ducales* (folio 104) la note suivante : « 1604. Rubens Pietro Paolo pittore. Commissione, 2 giugno 1604, di metterlo alla provigione di ducatoni 400 all' anno, da pagarsi di tre mesi in tre mesi, incominciando dal 24 maggio. »

époque, il devait toucher moins encore, et l'augmentation de ses honoraires fut, à n'en pas douter, la récompense de son zèle, un dédommagement de ses fatigues en Espagne. Comment une si faible rétribution l'enchaînait-elle à la cour d'un prince aveugle, qui le tenait dans une position subalterne, qui lui faisait éprouver le sentiment le plus désagréable pour un artiste, comme pour un savant et un poëte, celui de se voir méconnu, estimé bien au-dessous de sa valeur et sacrifié à des hommes de rien? Comment n'avait-il pas plus de foi en lui-même, n'espérait-il point gagner par son talent et son travail autant que lui donnait Vincent Ier? Comment l'amour de la gloire ne lui rendait-il pas insupportables des humiliations qui étouffaient son génie? Et les affronts qu'il avait endurés jusqu'alors ne furent point les derniers : on le verra tout à l'heure subir les avanies les plus décourageantes.

Il y a là un phénomène singulier, en opposition avec la conduite habituelle des hommes, qui nécessite une explication. D'où venaient la patience outrée, l'attitude craintive de Rubens, sa peur du besoin, sa défiance de lui-même et de l'avenir? Du malheur qui avait accablé sa famille. Dès son premier âge, il avait vu autour de lui l'abattement, l'inquiétude et la douleur. Les premières paroles, dont ses oreilles avaient été frappées, avaient l'intonation languissante de la tristesse. Les sujets des entretiens, ce n'était pas des espérances, mais des regrets ; les nouvelles apportées de Belgique par la renommée ou par les proscrits envenimaient le chagrin de ses parents, leur montraient comme plus douteuse que jamais la restitution de leurs biens, mêlaient une affliction patriotique à leurs afflictions personnelles et de sanglantes images aux funèbres pensées de l'exil. Les psaumes calvinistes que l'on chantait, après avoir soigneusement fermé les portes, étaient choisis parmi les plus mélan-

coliques, parmi ceux qui imploraient la compassion et la protection divines. L'extrême prudence de Marie Pypelincx ne pouvait inspirer à ses enfants que la circonspection, la réserve et la timidité. Dans cette sombre école de l'infortune, le jeune Rubens prit en conséquence d'humbles sentiments, des habitudes de contrainte muette, de patience, de résignation et de sacrifice. Ces habitudes expliquent seules la longanimité, la soumission de Pierre-Paul, le courage excessif avec lequel il endurait une position fausse et la blessante opiniâtreté de Gonzague à ne pas lui rendre justice.

Hélas! la même prostration morale énervait tous ses compatriotes! La ruse et le despotisme de l'étranger, après avoir fait périr sur les champs de bataille ou dans les supplices la fleur de la nation, avaient étouffé chez le reste non-seulement l'esprit d'indépendance, la résolution et la fierté, mais le courage, mais le sentiment de la conservation, car une poignée d'Espagnols terrifiait, pillait une ville entière, massacrait une partie des habitants, qui n'essayaient même pas de se défendre et tendaient la gorge aux bourreaux. Ils n'étaient plus, les intrépides champions des communes flamandes! Elles n'étaient plus, les vaillantes milices bourgeoises de Courtrai et de Beverhout!

CHAPITRE VI

SÉJOUR DE RUBENS EN ITALIE (*suite*).

Rubens, après son retour d'Espagne, obtint la satisfaction qu'il désirait tant, celle de produire une œuvre originale, de traiter une composition inventée par lui. Le duc le chargea d'exécuter un spacieux retable, qui devait orner, à Mantoue, l'église de la Trinité, appartenant aux Jésuites. Le malheureux Flamand, dont il ne voulait pas employer le pinceau pour lui-même, lui semblait avoir assez de talent pour d'autres. Je vous laisse à penser avec quelle ardeur le peintre saisit l'occasion ! Il fit trois tableaux qui obtinrent le plus brillant succès. Le panneau du milieu représentait la *Sainte-Trinité ;* Pierre-Paul avait combiné le sujet de manière à pouvoir y introduire Vincent de Gonzague et sa femme, son père le duc Guillaume, sa mère, tous ses fils et toutes ses filles. L'aile droite montrait au spectateur le *Baptême de Jésus ;* l'aile gauche, la scène mystérieuse de la *Transfiguration*. L'histoire manuscrite du collége de Mantoue, par le révérend père Gozzoni, en fait un pompeux éloge. Il déclare qu'ils sont célèbres dans le monde entier, que tous les connaisseurs demandent à les voir et paraissent saisis d'admiration. « S'il faut en croire la renommée, ajoute-t-il, Son Altesse a payé ces tableaux mille trois cents

doubles ducats; ce n'est pas la valeur d'un seul aujourd'hui. » Voilà encore une des nombreuses légendes au moyen desquelles on défigure l'histoire. Le duc n'aurait certainement pas voulu donner à Rubens, pour ce travail, une gratification supérieure à trois années de ses gages. Il est probable qu'il ne lui donna rien du tout, que l'œuvre fut regardée comme une tâche qui rentrait dans le service dû par l'auteur.

Le retable de la *Sainte-Trinité*, la plus brillante production du peintre flamand depuis son arrivée en Italie, eut un sort déplorable. Pendant cent quatre-vingt-dix ans, il était demeuré intact à sa place première, lorsque, le 3 mars 1797, après un siége aussi long que meurtrier, la ville et la citadelle de Mantoue tombèrent au pouvoir des troupes françaises. L'église de la Trinité fut convertie en dépôt de fourrage; un commissaire de l'armée s'appropria la toile du milieu et, pour l'expédier secrètement en France, la dépeça comme bon lui semblait. On découvrit la fraude; l'œuvre fut restituée à la ville, mais, hélas ! dans quel état de délabrement! Chargé de réunir les membres dispersés du poëte, le peintre Pelizza fit de son mieux; seulement, comme le remarque M. Baschet, le mieux, dans des circonstances pareilles, est toujours mal. Plusieurs morceaux ne furent pas même retrouvés; un soldat de la garde ducale, sous l'uniforme duquel Rubens s'était admirablement représenté, les fils du somptueux autocrate et son grand levrier n'ont jamais reparu. Les autres fragments du tableau central ornent la bibliothèque publique de Mantoue. On y voit resplendir les qualités puissantes du maître anversois. « Rien de charmant comme l'élégance et le bel aspect du duc Vincent et de la princesse Éléonore, dit M. Baschet; à la manière dont ils sont posés, à la façon dont ils ressortent, l'œil le moins exercé reconnaît la main de Rubens, et prévoit celle bien prochaine de Van Dyck, dans l'his-

toire de la peinture. » Le *Baptême du Christ* fut plus malheureux encore; la poussière et l'humidité, produites par l'emmagasinement du foin, le détériorèrent si cruellement qu'on jugea toute restauration impossible et abandonna l'œuvre mutilée à des trafiquants milanais. Quant à la troisième peinture, on n'en a jamais eu de nouvelles. Il est donc fâcheux que le commissaire français n'ait pas volé ces deux ailes, comme la toile du milieu; il en resterait au moins quelque chose. Ainsi vont les affaires de ce monde, enchevêtrement bizarre de circonstances, qui trompent les plus habiles et déroutent les plus sages.

Quand il eut terminé cette grande œuvre, le peintre flamand reprit son métier de copiste. Jean van Aken, un des artistes favoris de Rodolphe II (1), ayant vu les belles imitations d'anciens ouvrages que Rubens exécutait dans la ville des papes en 1601 et qu'on avait transportées à Mantoue, en conservait un brillant souvenir. Il les vanta sans doute beaucoup à l'Empereur, qui le chargea d'écrire au duc, pour le prier de faire reproduire par l'Anversois deux tableaux du Corrége placés dans son palais et de lui en expédier les copies. La demande, rédigée pendant le mois d'avril 1605, fut très-bien accueillie; le contrefacteur salarié se mit à l'œuvre, et, le 30 septembre de la même année, on envoyait son travail au prince allemand, qui le recevait le 24 octobre. Gonzague ne possédait que trois ouvrages d'Antonio Allegri : *Mercure et Vénus enseignant à lire à Cupidon*, un *Ecce homo* et un *Saint Jérôme méditant sur une tête de mort* (2). Il serait aisé de savoir lesquels de ces morceaux avait répétés Pierre Paul, si on lisait le catalogue de la vente qui eut lieu à Prague par l'ordre de Joseph II, nomenclature barbare où les trésors de Ro-

(1) Élève de Barthélemy Spranger. Nous avons parlé de lui dans le cinquième volume, chap. XXIII.

(2) Inventaire de la collection de Mantoue, fait en 1627.

dolphe sont désignés d'une manière comique (1); mais où trouver ce catalogue? Et il ne nous apprendrait pas, chose plus importante, ce que les toiles sont devenues. Elles n'ont pas été transportées au Belvédère et ne figurent ni dans la collection du prince de Lichtenstein, ni dans la collection Esterhazy.

Vers la fin de l'année 1605, l'artiste flamand obtint la grâce d'aller à Rome continuer ses études; une lettre de sa main constate que son séjour n'avait pas d'autre but. Mais c'était un prétexte officiel, et je pense qu'il se trouvait heureux d'échapper à Gonzague. Ailleurs seulement il obtenait la justice qui lui était refusée par la petite cour de Mantoue. Un autre motif d'ailleurs l'entraînait vers la grande cité. Après avoir langui pendant la seconde moitié du seizième siècle, les beaux-arts s'y ranimaient alors, comme la végétation après une sécheresse, quand tombent des nues la pluie et la fécondité. Deux écoles se trouvaient en présence : Caravage et ses adeptes, les Carrache et leurs sectateurs. Les premiers cherchaient dans le sentiment dramatique, dans une violente opposition de l'ombre et de la lumière, des ressources nouvelles et de nouveaux effets; les seconds, par un habile éclectisme, par une savante fusion des qualités diverses, par une étude approfondie des grands maîtres, qui n'excluait pas l'inspiration, voulaient couper court aux extravagances que déploraient les connaisseurs. Le dernier groupe avait pour lui l'avantage du nombre : outre Louis, Annibal et Augustin Carrache, il pouvait montrer avec orgueil le Dominiquin, l'Albane, le Guide et Lanfranco. On luttait, on argumentait, on cherchait, on s'évertuait, et de cette féconde rivalité jaillissaient des lueurs, des rayons, des éclairs, formant comme une splendide aurore boréale. C'était là le milieu qui convenait au génie de

(1) Le docteur Vehse en cite quelques passages dans son *Histoire de la Cour et de la Noblesse autrichiennes*.

Rubens; c'était là qu'il sentait fermenter sa verve et l'émulation doubler ses forces; c'était là seulement qu'il respirait à pleins poumons l'air vivifiant de la liberté, de l'enthousiasme et de la sympathie. Gonzague lui demandait de temps en temps quelque service étranger à son pinceau. Durant le mois de février 1607, par exemple, il le chargea d'acquérir pour lui un tableau de Caravage, que l'artiste flamand lui avait sans doute vanté dans une lettre maintenant perdue. Ce tableau représentait la *Vierge morte et pleurée par les apôtres :* fait pour l'église de la Scala, il avait été refusé, quand on y avait vu la Galiléenne sous la forme d'un cadavre gonflé par la putréfaction. Dans ces chairs livides et tuméfiées, les desservants de la paroisse n'avaient pas voulu reconnaître le lis de Sion et la rose mystique. Pourtant, malgré un si étrange caprice, la toile avait des qualités supérieures, qui enlevaient l'approbation des gens du métier. Ayant même été acquise par un peintre, il fallut d'assez longues négociations pour l'obtenir, et le détenteur en exigea deux cent quatre-vingts écus, payés comptant. Ce ne fut pas tout. Comme le propriétaire avait laissé voir ce tableau à très-peu de monde et qu'on en avait beaucoup parlé, une foule de personnes désiraient pouvoir l'examiner avant qu'il fût envoyé à destination. La compagnie des peintres le demanda d'une manière formelle. Le résident de Mantoue consentit donc à ce qu'il fût publiquement exposé, pendant toute une semaine.

L'occasion de peindre un grand ouvrage s'étant offerte, Rubens ne la laissa pas échapper. D'après une lettre de sa main, que nous traduirons tout à l'heure, il avait besoin d'argent : le duc ne lui payait pas ses appointements d'une façon régulière; du 1er avril au 1er août 1606, on ne lui avait pas remis un denier (1).

(1) « Hora correndo il tempo ed il salario insieme, avanzo gia

Mais il avait surtout besoin de gloire, nécessité dont il ne fait aucune mention. Voici la lettre importante à laquelle donna lieu le tableau : elle est adressée, comme d'habitude, au seigneur Annibal Chieppio :

« Très-illustre Seigneur et Protecteur très-honoré,

« La soudaine résolution de Son Altesse Sérénissime de me rappeler à Mantoue dans un si bref délai me cause un grand embarras, car je ne saurais quitter Rome aussi vite, à cause de certains travaux importants. Après avoir consacré tout mon été aux études de mon art, j'ai été contraint d'accepter lesdits travaux, ne pouvant soutenir honorablement ma maison, payer et nourrir deux serviteurs, pendant une année, avec les 140 écus seulement que j'ai reçus de Mantoue depuis mon départ. L'occasion la plus belle et la plus avantageuse qu'on puisse trouver dans Rome s'étant donc offerte, je me piquai de zèle et d'honneur pour me mettre en avant. Il s'agissait d'orner le grand autel de l'église dite Sainte-Marie *in Vallicella*, récemment construite par les prêtres de l'Oratoire, aujourd'hui la plus célèbre et la plus fréquentée de Rome, parce qu'elle est située au centre de la ville et décorée de tableaux dus aux meilleurs peintres de l'Italie. Avant même que j'eusse commencé mon œuvre, des personnages d'un si haut rang s'y sont intéressés, que je ne pourrais, sans détriment pour mon honneur, abandonner une entreprise dont j'ai obtenu la commande malgré les efforts des premiers artistes de Rome. Je me ferais aussi le plus grand tort dans l'opinion de mes protecteurs, qui se trouveraient fort désappointés; si j'allègue pour excuse les nécessités de mon service à Mantoue, ils offriront d'intercéder auprès de Son Altesse, l'assurant que l'honneur acquis par un homme de sa maison doit lui être cher. Le cardinal Borghèse, entre tous, ne manquerait pas

quattro mesi dal pr° aprile al pr° d' agosto. Supplico V. S. I. volere intercedere appresso S. A. serenis[a], perchè si compiaccia di continuare lo stesso suo favore verso di me, acciochè possa continuare li miei studii senza procurar altrove dell' utile, che non mi mancherrebe in Roma. . Di Roma alli 29 di juglio 1606. Affett[mo] servitore.

« PIETRO-PAOLO RUBENS. »

d'intervenir en ma faveur. Mais, pour le moment, il me paraît inutile de recourir à d'autres qu'à Votre Seigneurie Illustrissime, dont l'obligeance me suffira et saura intéresser le duc à mon entreprise, à la gloire et au profit que je puis en tirer. Les bons offices de Votre Seigneurie et la bienveillance de Son Altesse me donnent la certitude d'obtenir pleinement ce que je désire. Pourtant, si le besoin que le duc a de mes services n'admet aucun délai, je mettrai mon devoir au-dessus de toute chose et j'accourrai aussitôt, suppliant Son Altesse de me donner sa parole de prince qu'il me laissera, au printemps prochain, faire un nouveau séjour de trois mois à Rome, pour contenter ces personnages. Donc, rester encore ici trois mois ou revenir, à la belle saison, y passer un laps de temps égal, telle est la somme de mes désirs, tel est le sujet de la négociation que je confie et recommande avec passion à l'obligeance de Votre Seigneurie. Je prie d'ailleurs la Majesté divine de vous être aussi propice que vous voulez bien l'être envers moi. Et, dans ces sentiments, je vous baise humblement les mains.

« De Rome, le 2 décembre 1606. »

Entre ces deux projets, le duc choisit le meilleur : il autorisa le peintre à prolonger de trois mois son séjour dans la ville éternelle. Six mois après Rubens y était encore ; il fut alors rappelé d'une manière formelle par Vincent de Gonzague, qui voulait faire un voyage dans les Pays-Bas et l'emmener avec lui. Mais un obstacle arrêtait de nouveau le coloriste flamand ; le 9 juin, il écrivait au sécrétaire du prince pour lui faire connaître son embarras, et, deux jours après, Scipion Borghèse, le cardinal-ministre, adressait lui-même une sorte de pétition au duc souverain :

« Mon Sérénissime Seigneur très-honoré,

« Pierre-Paul Rubens, peintre flamand, pour se conformer à l'ordre qu'il dit avoir eu de Votre Altesse, retourne à Mantoue. Mais comme il laisse imparfait le tableau destiné à la nouvelle église, en ce sens qu'il n'occupe pas encore la place

où il doit être mis, et comme cette opération exige la présence du peintre pour qu'il le puisse retoucher et parfaire, je supplie Votre Altesse de lui permettre que, les choses de son service une fois expédiées, il revienne à Rome dans ce but, au moins pour quelques jours. Que Votre Altesse soit persuadée que je tiendrai cette permission en grâce particulière. Et je lui baise les mains.

« De Rome, le 11 juin 1607.

« De Votre Altesse

« le très-affectionné serviteur,

« Cardinal Borghèse. »

Rubens partit comme il l'avait annoncé, avec l'espérance de revoir bientôt sa patrie. Mais, pendant qu'il cheminait vers le lac où Mantoue dresse ses toits, ses flèches et ses bastions, le caprice de Gonzague avait changé : c'était à Gênes qu'il voulait aller maintenant. Il y conduisit en effet l'artiste des Pays-Bas, au commencement de juillet. L'arrivée eut lieu le 4 ou le 5. Un opulent seigneur de la ville, Gianettino Spinola, dont la famille n'avait rien de commun avec celle du fameux Ambroise, voulut héberger à ses frais le duc et toute sa suite, dans trois hôtels de Saint-Pierre d'Arena. Une grande partie de la noblesse vint à sa rencontre jusqu'à Pontedecimo. Le cardinal Doria, le sénat et le doge l'envoyèrent complimenter ; le 19, les galères de la République le menèrent à Sesti, où on lui donna une fête brillante et où lui furent présentées les dames les plus illustres de la ville. Depuis lors, les banquets, les galas, les concerts, les parties de plaisir, les comédies et les jeux se succédèrent sans interruption jusqu'au 24 août, époque de son départ. Nous avons sur ces réjouissances les détails les plus minutieux ; mais sur la part que Rubens eut l'autorisation d'y prendre et sur ses occupations dans l'intervalle des cérémonies,

les archives de Mantoue et celles de Gênes (1) ne fournissent aucun renseignement. Un seul fait positif, connu avant les judicieuses investigations de M. Baschet, demeure acquis à l'histoire : c'est que les palais de la noblesse frappèrent beaucoup l'imagination du peintre. Il dessina les façades, les coupes, les plans, les élévations des principaux, ne fit pas moins de 139 esquisses destinées à la gravure. Comme il ne résida que cinquante jours dans la ville aristocratique, ce travail énorme dut absorber presque tout son temps. Il publia ses croquis à Anvers quelques années plus tard, chez Jacques Meursius, en deux livraisons in-folio, l'une de 72 planches, l'autre de 67 (2). Sur le titre, on voit une poule qui couve ses œufs, et au-dessous une épigraphe latine :

Noctu incubando diuque.

Cette devise est de la dernière importance : elle montre que Rubens pensait et méditait beaucoup plus qu'on ne serait tenté de le croire, malgré ses vastes études et ses connaissances linguistiques. Ce n'était pas seulement un homme de fougue ; il calculait d'une manière savante les effets qu'il voulait produire.

Une œuvre aussi considérable ne laissait guère à l'auteur le loisir de fréquenter le beau monde et de peindre des portraits. Il dut néanmoins assister à quelques fêtes, accompagner de temps en temps le duc de Mantoue, car il noua dans la ville d'importantes relations, qui lui firent demander plus tard beaucoup de travaux. Ces toiles ont passé jusqu'ici pour avoir été

(1) Le chevalier Antonio Merli, secrétaire de l'Académie des beaux-arts, et le marquis Jean-Baptiste Spinola, qui ont fouillé les archives des grandes familles génoises, n'y ont rien trouvé concernant notre artiste.

(2) *Palazzi antichi di Genova, racolti e designati da Pietro-Paolo Rubens; in Anversa, appresso Giacomo Meursio, anno* 1613.

peintes sur les lieux mêmes, tandis qu'elles furent expédiées des Pays-Bas. Ainsi le fameux tableau de l'église Saint-Ambroise, *Ignace de Loyola faisant des miracles*, demandé à Rubens par Nicolò Pallavicini, seigneur intimement lié avec Gonzague, auquel il avait donné des fêtes splendides, arriva de Belgique en 1620 (1).

Reste un travail exceptionnel. La famille Spinola possède deux bustes, le premier en terre cuite, le second en marbre, qui représentent, l'un et l'autre, un de leurs aïeux ; on ne sait au juste lequel. Tous deux passent pour avoir été faits par Rubens ; mais si l'on veut prendre au sérieux cette tradition, il faut l'appliquer au modèle et non à l'œuvre sculptée. L'incertitude qui règne sur le nom du personnage, règne aussi sur l'époque et le lieu où furent copiés ses traits. Suivant quelques opinions, ce serait en Espagne, dans l'année 1628 ou 1629 ; suivant une autre hypothèse, ce serait dans les Flandres, à une date inconnue. Mais personne n'est d'avis que cet essai fut tenté à Gênes. Voilà bien du mystère, indépendamment de la question principale : il faudrait d'abord savoir, en effet, si Rubens a vraiment eu le caprice de modeler une tête humaine. Plusieurs peintres flamands, Quentin Metsys, Barthélemy Spranger, Wiertz et Eugène Verboeckhoven, sollicités par des fantaisies de ce genre, ont obtenu de très-bons résultats. Le chef de l'école anversoise a donc bien pu éprouver le désir de voir si sa main hardie et savante pourrait pétrir l'argile. Nul doute qu'il eût réussi. Ajoutons que le buste de Spinola ne dément point la tradition. Ceux qui le voient y reconnaissent le style de Pierre-Paul, et la gravure confirme leur juge-

(1) Cette date est constatée par la note suivante, que le chevalier Antonio Merli a trouvée dans les archives de la famille Carrega : « En 1620 arriva de Flandre le tableau de *Saint Ignace*, peint par Rubens pour être placé au-dessus de l'autel du saint protecteur, que faisait alors ériger le seigneur Nicolò Pallavicini. »

ment (1). On retrouve dans cette tête énergique et fière la vigueur de son dessin, la fermeté de sa touche, la désinvolture de ses poses, l'habile modelé de ses carnations, la physionomie expressive de ses personnages masculins. Si la légende qui la lui attribue n'est pas vraie, elle a pour elle toutes les apparences de la vérité.

En quittant Gênes, Vincent de Gonzague passa par Milan, où il s'arrêta quelques jours. Ce fut alors, sans doute, que l'infatigable Rubens crayonna la *Cène* de Léonard de Vinci ; grâce au burin de Soutman, son esquisse n'a pas été perdue pour les amateurs.

Quand il fut rentré dans sa capitale, Gonzague y trouva une lettre de l'archiduc Albert, qui piqua son amour-propre. En voici la traduction :

« Prince Sérénissime,

« Pierre-Paul Rubens, peintre, né dans mes États, est retenu, ainsi qu'on m'en a informé, au service de Votre Sérénité, qui l'occupe à certains travaux de sa profession, et comme il est opportun qu'il revienne ici pour mettre ordre à des affaires que des personnes tierces n'arrangeraient pas selon son désir, ses parents m'ont supplié d'écrire à Votre Sérénité, pour qu'elle lui donne le congé nécessaire. Ces motifs m'ayant paru complétement justes, j'ai voulu demander à Votre Sérénité ladite licence, afin qu'il puisse venir s'occuper de ses devoirs, de ses intérêts et de tout ce qui le concerne. Désirant lui donner satisfaction, parce qu'il est mon vassal, je tiendrai grand compte et serai très-reconnaissant de ce que fera Votre Sérénité. Que le Seigneur garde votre personne et lui accorde toutes les prospérités que je désire.

« Bruxelles, le 4 août 1607.

« Au service de Votre Sérénité,

« Albert. »

(1) Elle a été publiée par la *Gazette des beaux-arts*, tome XXIV, page 337.

Rubens avait-il provoqué artificieusement cette lettre, pour échapper au duc et reprendre sa liberté ? On pourrait le croire. Un homme qui avait tellement l'habitude de se contenir, de faire bonne mine à mauvais jeu, devait employer souvent la finesse ; en admettant cette version, l'expédient n'aurait pas atteint son but. La demande irrita le prince adulé, auquel on ne parlait qu'après avoir pressenti ses désirs ; il ne voulait pas traiter Rubens comme il le méritait, l'employer à de grands ouvrages, mais il ne voulait pas non plus rompre sa chaîne. La réponse adressée au noble solliciteur fut à peine convenable :

« Depuis quelques années déjà, Pierre-Paul Rubens, peintre flamand, me sert à ma satisfaction et à la sienne ; je ne puis croire qu'il ait la pensée d'abandonner ce service, où il paraît entièrement se complaire. Si donc je ne puis obtempérer au désir des siens, qui ont voulu se prévaloir de votre autorité pour le rappeler dans sa famille, Votre Altesse m'excusera, l'intention du susdit Pierre-Paul étant toute différente, puisqu'il désire rester, et la mienne aussi, puisque je désire le garder. La bonté de Votre Altesse me donne l'assurance que vous prendrez ceci en bonne part, attendu que je permets également à mes sujets de servir les princes étrangers et surtout Votre Altesse, à laquelle, pour terminer, je baise les mains et prie Dieu d'accorder toute félicité. »

Menacé de perdre un esclave, le duc le retint quelques mois sous sa dépendance immédiate, et ne lui octroya que vers la fin de l'année la permission d'aller dans la ville éternelle parfaire et installer son tableau. Le peintre flamand ne dut pas atteindre Rome avant le 15 décembre 1607. Il éprouva tout d'abord une contrariété assez vive. Quand l'ouvrage fut mis en place, il était si mal éclairé que l'on pouvait à peine, suivant son propre témoignage, distinguer les figures, apprécier l'excellence du coloris, le charme des têtes, l'élégance

et l'air naturel des draperies. Ces éloges, c'est Rubens lui-même qui se les donne dans une lettre. Il lui parut donc impossible de sacrifier son œuvre et la gloire qu'elle devait lui mériter, en la laissant exposée sous un faux jour : il prit à regret la pénible décision de la retirer, de perdre les huit cents gros ducats stipulés avec la fabrique. Mais les pères ne voulurent point laisser enlever le tableau, si le peintre ne s'engageait d'abord à le reproduire sur pierre, ou sur quelque autre matière qui absorberait les couleurs et préviendrait le miroitement. Rubens ne faisait pas d'objections ; seulement il désirait qu'il n'y eût point à Rome deux ouvrages identiques de sa main et cherchait un acquéreur pour le morceau terminé. Il offrit la toile au duc de Mantoue, par l'entremise d'Annibal Chieppio, dans la lettre même dont nous tirons ces détails ; voici en quels termes : « Me rappelant que le seigneur Duc et Madame Sérénissime m'ont dit autrefois qu'ils désiraient une œuvre de mon pinceau pour leur galerie de peinture, il me serait merveilleusement agréable, puisqu'ils veulent me faire cet honneur, qu'ils prissent ce tableau, sans nul doute le meilleur travail exécuté par moi depuis longtemps. Je ne suis pas disposé à faire de nouveau un tel effort d'étude, et si je l'essayais, peut-être ne réussirais-je pas aussi bien. Et mon tableau se trouverait heureusement placé dans une collection où luttent et rivalisent tant d'hommes de mérite. Quant au prix, quoique fixé à huit cents écus, je ne prendrai point pour base cette évaluation stipulée à Rome ; je m'en remettrai toujours à la discrétion de Son Altesse. Et elle choisira elle-même l'époque du paiement, sauf pour une centaine d'écus ou deux, qui me seront nécessaires pendant que j'exécuterai la copie. Elle me prendra une couple de mois tout au plus, n'ayant besoin d'aucune étude. De sorte que je retournerai infailliblement à Mantoue avant Pâques. Si Votre Illustre

Seigneurie daignait m'accorder la faveur de proposer cette acquisition au Duc, bien que mes obligations envers elle ne puissent s'accroître, ce serait les renouveler toutes d'un seul coup. Je la supplie de vouloir bien m'aviser aussitôt que possible des intentions de Son Altesse, car je tiendrai le tableau couvert jusque-là et ne prendrai aucune décision. Dans le cas où Son Altesse accepterait mon offre, j'enlèverais sur-le-champ le tableau du lieu qu'il occupe et je l'exposerais dans la même église sous une meilleure lumière, à la satisfaction de Rome et de moi-même. Pour la copie, je n'aurais pas besoin de la si bien faire, ni de la finir au même degré, car on ne pourra jamais en apprécier le travail. Mais pour que Votre Seigneurie soit bien informée de toutes choses, elle doit savoir que la composition est très-belle par le nombre, la grandeur et la variété des figures jeunes et vieilles, aussi bien que des dames richement habillées. Et quoique tous les personnages soient des saints, ils n'ont aucun signe particulier ou attribut, qui les distingue. La dimension de l'œuvre n'est pas non plus si extraordinaire qu'elle doive occuper une grande place, car son étroitesse compense sa hauteur. En somme, je vous certifie que Leurs Altesses, quand elles l'auront vue, en demeureront pleinement satisfaites, comme une multitude de gens qui l'ont examinée à Rome. Que Votre Seigneurie Illustrissime me pardonne, de grâce, l'ennui que je lui cause pour cette bagatelle, qui est loin de convenir à la gravité de ses occupations ; je sais combien j'abuse de sa courtoisie. Néanmoins, comme l'affaire m'importe beaucoup, je la supplie de vouloir bien la prendre à cœur et se persuader qu'elle ne peut obliger personne qui fasse plus grand cas de ses bontés. Pour finir, je baise humblement les mains de Votre Seigneurie Illustrissime. — De Rome, le 2 février 1608. »

Voilà indubitablement une pièce rare et curieuse.

Jamais on n'a préparé une transaction avec plus de soin, de ménagements, de souplesse et de déférence. Il n'y a pas de nos jours un artiste, pas un brocanteur peut-être, qui voulût caresser, amadouer ainsi un grand personnage pour lui vendre un tableau. Le même courrier qui emportait cette lettre, emportait une missive de Giovani Magno, envoyé de Gonzague dans la ville des Papes, où il recommandait chaleureusement l'affaire au sieur Annibal Chieppio. Il semble impossible qu'une proposition ainsi faite soit repoussée; elle le fut cependant, le 15 février, d'une manière presque burlesque. « Nous avons reçu en même temps (ainsi parle le secrétaire de Vincent Ier) deux paquets de lettres de Votre Seigneurie, et nous y répondons aussi bien que cela se peut faire en plein carnaval, et dans le grand mouvement occasionné par le départ de Son Altesse pour Turin, avec la compagnie la plus nombreuse et la plus brillante que j'aie jamais vue... Je n'ai pas trouvé Son Altesse disposée à acquérir le tableau du seigneur Rubens. En matière de dépenses, on agit maintenant avec une grande réserve. Son Altesse cependant paraît estimer beaucoup l'œuvre du peintre, comme je l'écris au seigneur Pierre-Paul. »

Estimer beaucoup une œuvre que l'on n'a pas vue, que l'on ne demande pas à voir ! Un compliment si maladroit, si peu justifié, semble presque une impertinence. Et la préoccupation, les grandes dépenses du carnaval, qui rendent l'offre inopportune, qui la font rejeter purement et simplement ! Une vive rougeur dut passer sur le noble front de Rubens, quand il vit dédaigner de la sorte une œuvre à laquelle il attachait tant de prix, dont il avait fait lui-même un brillant éloge, qu'il espérait introduire dans cette galerie ducale d'où on avait toujours exclu ses travaux. Puisqu'ils négligeaient une occasion pareille, le duc et la duchesse, en exprimant le désir de glisser dans la collection fameuse un tableau

de sa main, lui avaient manifestement donné de l'eau bénite de cour !

Une circonstance plus bizarre encore et plus offensante vint compliquer cette avanie. Au moment même où Rubens méditait d'offrir au duc et lui proposait réellement sa toile, la duchesse l'employait à solliciter un grand homme du jour, Circignani, surnommé le *Pomerancio*. L'œuvre de Pierre-Paul, elle n'y tenait pas le moins du monde ; mais elle désirait vivement obtenir de ce Pomerancio, de cet illustre coloriste, de ce peintre supérieur, un tableau pour la chapelle de Mantoue, n'importe à quel prix. Et c'était Rubens qu'elle avait chargé de faire les démarches. Avec les deux lettres mentionnées tout à l'heure, partait une épître du résident Magno, adressée à l'Altesse féminine, dont voici la teneur :

« Sérénissime Princesse,

« J'ai vu, en compagnie de Pierre-Paul Rubens, le tableau fait par le Pomerancio pour Votre Altesse. Autant que j'en puis juger, il réussit à merveille : il me semble qu'on y trouve autant de qualités magistrales que dans ses œuvres les plus fameuses, et qu'il y a mis beaucoup de soin et d'étude. Le seigneur Pierre-Paul me dit avoir été chargé par Votre Altesse de fixer avec moi le prix de cet ouvrage ; mais n'ayant pas en peinture assez de connaissances pour faire une estimation précise, je m'en suis rapporté à son jugement. Le prix de 400 ducats, ou plutôt de 400 écus d'or, ne me paraît pourtant pas excessif, vu l'importance du travail et le nom du maître, que l'on regarde comme un des premiers de Rome. Le seigneur Pierre-Paul semble être également de cet avis.

« De Rome, le 2 février 1608. »

Toute cette aventure a l'air d'une charge, d'une bouffonnerie; mais, hélas ! des bouffonneries pareilles se jouent constamment sur la scène du monde ! Il eût été

curieux de voir un des princes de l'art moderne, un génie, le fondateur d'une école à jamais célèbre, tirant le chapeau, faisant des révérences, demandant une peinture avec force compliments à Cristoforo Pomerancio, alors illuminé de gloire, placé infiniment plus haut que Rubens dans l'opinion publique, tombé maintenant dans une obscurité si profonde que personne ne le connaît ! La lettre du chargé d'affaires nous a montré de loin l'artiste anversois occupé à séduire le faux grand homme, à évaluer ses toiles, quand on lui refusait les siennes ; nous allons voir maintenant Pierre-Paul entrer lui-même en scène, raconter ses efforts, presser le paiement de l'œuvre acquise par lui pour la duchesse, et pallier en même temps l'affront qu'il a reçu, jouer l'indifférence, cacher son juste dépit. Le 23 février, il adressait au secrétaire de Gonzague la lettre suivante :

« Très-Illustre Seigneur,

« Quoique mon affaire ait échoué, je demeure tout aussi obligé à Votre Seigneurie que si l'on avait accepté ma proposition, sachant bien que vous aurez fait en ma faveur plus que je ne devais espérer d'un personnage tel que vous. A vrai dire, d'ailleurs, cette affaire ne m'importe plus autant, le retable ayant été exposé pendant un bon nombre de jours dans un endroit plus convenable de la même église et ayant obtenu l'approbation de Rome entière. Je suis donc certain d'en trouver un bon emploi dans Rome même, circonstance qui ne m'est plus désagréable, les Pères m'ayant autorisé à modifier la copie selon ma volonté. Je crois, du reste, que, dans le tracas de ces noces (1), je n'aurais pas trouvé peu d'obstacles à la trésorerie de Mantoue *in re pecuniaria,* comme il m'adviendra sans contredit pour les arrérages de mon salaire, qui me sont dus depuis longtemps. Si bien que, toutes réflexions faites, je dois presque envisager comme un bonheur qu'on n'ait pas accepté ma proposition. Reste seu-

(1) Vincent mariait alors son fils aîné, François de Gonzague, avec une princesse de la maison de Savoie.

lement que Votre Seigneurie Illustrissime veuille me rendre auprès de Madame Sérénissime le bon office de presser le paiement du tableau commandé ici pour la chapelle, par ordre exprès de Son Altesse, au seigneur Cristoforo Pomerancio, affaire dont j'ai exposé par écrit tous les détails au seigneur Philippe Persia, qui, à ma grande surprise, est parti sans me donner aucune réponse. C'est pourquoi je suis obligé de vous causer ce nouvel ennui, et de vous dire où en sont les choses. Madame Sérénissime a été servie, à ma prière, vite et bien, quoique ce Pomerancio fût très-occupé; relativement au prix, Son Altesse s'en est plusieurs fois remise à mon jugement; mais je n'ai pas voulu accepter cette responsabilité. J'ai tant fait néanmoins auprès du Pomerancio, qui en était d'abord resté aux compliments avec Madame Sérénissime, qu'il a fini par demander 500 écus d'or, laquelle somme parut exorbitante à Son Altesse, peut-être parce qu'elle n'a pas pratiqué ces grands maîtres de Rome et croyait traiter avec eux selon l'usage de Mantoue. Cependant, elle s'en est rapportée à moi de nouveau ; alors, ayant fait voir le tableau à beaucoup de personnes intelligentes, et en outre au seigneur Magno, nous sommes convenus ensemble que Son Altesse ne pouvait payer la peinture moins de 400 écus d'or. C'est pourquoi je prie Votre Seigneurie Illustrissime de vouloir bien encore me faire cette grâce de presser Madame Sérénissime, pour que l'on paie cette somme le plus tôt possible, autrement je demeurerais confus et ne me hasarderais plus jamais à accepter de pareilles commissions, celle-là m'ayant été recommandée par un nombre infini de lettres et souvent rappelée. Et maintenant que tout a parfaitement réussi, je m'effraie d'une telle négligence à rétribuer l'artiste. Je recours donc à Votre Seigneurie Illustrissime, comme j'en ai l'habitude dans tous mes embarras, car je sais par expérience quelle ardeur elle met à me protéger en toutes choses et partout. Je lui baise humblement les mains et prie Dieu qu'il lui accorde toute félicité.

« De Rome, le 23 février 1608. »

Le morceau est complet, je pense ; Rubens, que le duc avait expédié en Espagne comme un simple camionneur, servait de courtier en peintures à la duchesse,

dans le moment même où le prince affichait pour ses propres ouvrages une blessante indifférence, et l'on voit quelles démarches il avait dû faire, quelle peine il avait dû prendre !

L'artiste méconnu flattait son amour-propre humilié, quand il pensait vendre aisément le chef-d'œuvre que semble dorer partout un reflet du soleil italien. On dédaigna cette toile exécutée avec le soin, l'application extrême d'un jeune homme qui craint de ne pas assez bien faire, où le coloris a une profondeur, le travail une netteté exceptionnelles : un chapiteau corinthien est à lui seul une merveille d'opulence. L'artiste eut beau exposer publiquement sa toile, sous un jour favorable : personne ne voulut d'une composition bannie de sa place naturelle et dédaignée par Vincent de Gonzague. Elle était discréditée. Rubens la garda jusqu'au moment de son départ pour les Pays-Bas. Installé à Anvers, il la mit dans son atelier, où une foule d'amateurs eurent occasion de la voir, car elle attendit un acquéreur pendant un laps de dix-sept ans. L'acquéreur ne vint pas. On a dit que les œuvres littéraires ont leur destinée, *habent sua fata libelli;* les œuvres d'art subissent également la tyrannie du sort, courent même des chances plus nombreuses et plus extraordinaires, car il y a moins de connaisseurs en peinture qu'en littérature. Après une si longue attente, Rubens, pour y mettre un terme, pour rompre le maléfice, en quelque sorte, et faire usage d'une toile qui semblait proscrite, la plaça dans l'église abbatiale de Saint-Michel, sur le tombeau de sa mère, comme s'il l'abritait dans un lieu de refuge et sous la protection d'un grand souvenir. Elle pavoisa le transept nord de sa splendeur méconnue, pendant près de deux siècles. La République française même la laissa au fond du sanctuaire ; mais Napoléon la fit enlever et expédier à Grenoble, en 1811. Elle y proclame le génie du maître et la gloire de l'école

flamande. Dès qu'on arrive dans la salle, avant même de savoir ce que représente le tableau (1), on est saisi par l'effet d'ensemble, on reconnaît le grand symphoniste de la couleur. Tout est chaud, brillant, moelleux ; un admirable clair-obscur met tout en saillie, fait valoir toutes les formes. On voit que le sujet est calme, chimérique, presque insignifiant ; mais la splendeur, l'harmonie générales séduisent le regard avant que l'esprit ait jugé. Au premier coup d'œil, le spectateur se dit : « Voilà une œuvre admirable ! »

Elle représente Grégoire le Grand, debout sous une arcade, inspiré par la colombe mystique et environné de saints : on ne pourrait guère trouver un motif moins intéressant. Mais le génie a soufflé sur cette lande aride : elle s'est parée de verdure et de fleurs.

L'arcade ne menace pas ruine, bien qu'elle fasse partie d'un monument ruiné ; saint Grégoire, tenant de la main gauche un livre appuyé contre sa hanche, étendant le bras droit dans un mouvement nerveux, porte une chape énorme, qui ondoie autour de sa robe sacerdotale, comme tourmentée par un vent d'orage. Au-dessus de lui, sous la voûte, dans un pan de ciel bleu, plane légèrement l'oiseau du Saint-Esprit, vers lequel le docteur lève sa belle figure, attristée, fatiguée des luttes de la vie : on pourrait croire qu'il lui demande quand viendra le jour du repos.

Devant lui, à droite, se dessine en pleine lumière le personnage qui, après le pape, fixe le plus vivement l'attention. C'est une florissante image de sainte Domitille, nièce de l'empereur Domitien. Elle avait été convertie par deux officiers de son palais, Nereus et Achilleus. Son père ayant voulu la marier au fils d'un consul, nommé Aurélien, elle aima mieux garder la couronne des vierges. La mort de ses deux serviteurs, que l'on fit périr dans les tortures, ne changea point sa

(1) Hauteur : 4 m. 74 c. ; largeur : 2 m. 86 c. Toile.

résolution, et elle fut elle-même brûlée vive. Ce qui lui a valu sans doute l'honneur de tenir compagnie à saint Grégoire, c'est que l'illustre pape lui a consacré sa vingt-huitième homélie sur les Évangiles, où il la propose comme un exemple du mépris que doivent inspirer les plaisirs du monde. Son image ne donne pas les mêmes conseils, ne fait point rêver l'abstinence et la chasteté. Elle nous montre une grande Anversoise aux cheveux blonds, admirablement coiffée de ses tresses d'or sombre, qui se déroulent élégamment sur ses épaules et viennent encore remplir sa main droite. Elle est majestueuse de taille, mais non de type et de physionomie ; la forme de ses traits, son joli nez, sa jolie bouche rappellent la seconde femme de l'artiste, Hélène Fourment, qui n'était pas née encore : il semble que le grand peintre l'avait entrevue dans ses rêves. Cette coïncidence entre son idéal de beauté féminine et l'opulente jeune fille qu'il rencontra plus tard, explique sa violente passion pour elle, amour qui peut-être avança l'heure de sa mort. Couronnée d'un diadème, la princesse regarde le spectateur.

Dans le costume de sainte Domitille, Rubens a épuisé toutes les coquetteries de sa palette. La chaste chrétienne porte un corsage amarante foncé, d'où sort un haut de manche en linge, qu'entoure un haut de manche en satin bleu : ils s'arrêtent l'un et l'autre avant le coude, laissant à nu le reste du bras. Un manteau de soie couleur d'or, jeté sur l'épaule gauche, vient s'enrouler autour de la taille et descend par derrière. Il en sort une grande étoffe lilas pâle, qui forme une première jupe, au-dessous de laquelle se déroule la jupe bleue de la robe dont on a vu les manches. Toutes ces draperies sont agencées avec un goût, un soin, une adresse peu commune, étalent aux regards une magnificence et une harmonie de couleur merveilleuses : leurs tons et leurs nuances se combinent supérieurement. C'est le

luxe du Nord appliqué à une Romaine austère, à une victime de l'exaltation religieuse.

Derrière sainte Domitille, faisant contraste avec son opulente beauté, se dessinent les pâles figures de ses deux serviteurs, morts pour la foi dans les tourments. Ces têtes dramatiques serrent le cœur : on dirait que les vaillants martyrs subissent encore la torture. Saint Nérée lève vers le ciel son visage amaigri et ses yeux désolés. Sa chair est terne, verdâtre, comme usée par la souffrance. On ne pourrait voir deux physionomies plus tragiques.

En face de sainte Domitille, saint Maurice, chef de la légion thébaine, et saint Papien, martyr sans biographie, occupent la gauche du tableau. Tous deux ont la main droite appuyée sur une hampe de lance dépourvue de fer, dans une attitude héroïque. De sombres teintes accusent au premier plan les formes vigoureuses de saint Maurice. Derrière lui, saint Papien, tout nu, inondé de lumière, tourne vers le spectateur sa figure épique, dont nulle autre n'éclipserait l'imposante dignité.

Tout est donc grave, majestueux, noble et triste dans le bas de la toile, hormis les contours attrayants et la beauté de sainte Domitille. Mais à Rubens il fallait presque toujours un sourire. La grâce, la sérénité, le charme tranquille égayent le haut de la composition. Au-dessus de l'archivolte, un cadre en pierre entoure un buste peint de la Vierge, tenant le petit Jésus, qui bénit le monde. C'est une représentation doublement fictive, une image dans une image. Comme pour mettre le fait en évidence, Rubens a donné à l'élue du Seigneur une immobilité sculpturale, une gravité hiératique ; mais elle est jeune, elle a des traits délicats, elle vit, elle regarde, elle est charmante. Pour la fêter, pour lui rendre hommage, un groupe d'angelets suspendent au cadre du tableau une verte guirlande : les uns voltigent sur leurs petites ailes, d'autres sont postés

parmi les ruines dans les attitudes les plus diverses, frais, souriants, blonds, potelés, jouant pour ainsi dire avec les rayons du soleil.

Quand on examine cette œuvre si habilement calculée, d'une richesse et d'une harmonie merveilleuses, on se dit que toute la jeunesse de Rubens a été confisquée par un prétendu connaisseur. De vingt-trois ans à trente et un ans accomplis, Vincent de Gonzague a presque entièrement paralysé sa main : la fleur de son imagination, la grâce de ses premières idées, la fraîcheur de son génie ont été foulées aux pieds par un faux amateur. Quelles charmantes scènes il aurait pu exécuter à cette époque, dans ses rêves du matin, dans cet élan ingénu vers la perfection, la gloire et le bonheur, qui anime tout, qui colore tout d'une suave et poétique lumière ! Quelles sourdes tristesses il a dû éprouver de se sentir méconnu, étouffé, opprimé, de voir passer comme des nuages dans son esprit les formes radieuses, les images éclatantes, les robustes figures qu'il aimait, qu'un prince inepte l'empêchait de fixer sur la toile ! Et il lui fallait sourire, se contenir, ménager et flatter ce maître orgueilleux ! On n'approche jamais impunément les sots.

Il y a pourtant sur cette page radieuse une trace de jeunesse tout à fait singulière. Le bras gauche de sainte Domitille, qui est la partie la plus avancée, la plus saillante du tableau et la plus en vue, a une grosseur, une épaisseur, un ton jaune et maladif qu'on ne peut s'expliquer. Pourquoi cette forme désagréable ? Pourquoi cette nuance morbide, en opposition avec la chair florissante de la belle princesse ? On croit d'abord à une restauration maladroite. Mais M. Debelle, peintre de profession et conservateur du musée, qui voit le tableau tous les jours, qui l'a examiné de près, assure qu'on ne remarque à cet endroit aucune retouche. Son témoignage est confirmé par la main droite de la sainte, ra-

menée vers son bras gauche et placée auprès : elle a le même ton, le même aspect malsain, et le raccourci en est tellement défectueux qu'elle ne semble pas articulée. Ces deux notes fausses dans une partition exquise déroutent l'intelligence.

Un dernier malheur, c'est la gravure de Rombaud Eynhouedts. On ne peut défigurer d'une manière plus fâcheuse un travail supérieur. Tout charme, toute grâce, toute noblesse ont disparu; les types même ne sont pas conservés. Il ne reste guère que l'ordonnance, qui elle-même n'est pas fidèlement reproduite, car l'estampe met à droite les personnages placés à gauche, et *vice versa*. Elle prouve comment on peut détruire une œuvre, en ayant l'air de la copier. Heureusement qu'elle a été lithographiée d'une manière supérieure dans la maison Lemercier.

M. Debelle, en outre, a eu la chance inattendue de trouver à Paris l'esquisse aux deux crayons de la partie supérieure, contenant le médaillon de la Vierge et les anges qui l'entourent. C'est un très-beau dessin, d'une liberté de facture admirable : il montre quelle expérience, quelle habile pratique le maître avait acquises dès cette époque. Les têtes des angelets paraissent plus fines, plus spirituelles, peut-être parce qu'on les distingue mieux.

Nous avons vu que Rubens était convenu avec les moines de reproduire son tableau sur pierre, moyennant le prix stipulé d'avance : ils lui permirent encore de modifier son sujet. Il le divisa donc en trois parties, dont chacune forma un ensemble et décora un autel, où on l'admire encore. Le morceau du milieu pourrait être appelé la *Madone aux enfants*, car il représente l'élue du Seigneur portant son divin fils, entourée de bambins qui jouent et de petits anges qui l'adorent : c'est, en quelque sorte, le motif de la zone supérieure descendu et agrandi. Les personnages essentiels de la

toile primitive occupent les deux pages accessoires : à gauche sont réunis saint Grégoire, saint Maurice et saint Papien; sainte Domitille, saint Nérée et saint Achillée forment le groupe de droite.

Cette reproduction paraît avoir occupé très-longtemps Rubens : il avait pensé qu'elle exigeait deux mois de travail ; six mois après, bien qu'achevée, elle n'était pas découverte et soumise au jugement public. Une demi-année de labeur avait-elle été vraiment nécessaire, ou Pierre-Paul, n'ayant aucun désir de retourner prendre sa chaîne, avait-il mené de front quelque autre ouvrage et traîné en longueur l'exécution du retable ? La manière dont on le traitait à Mantoue donnerait lieu de le penser : toutefois la matière nouvelle qu'il expérimentait dut ralentir son pinceau. Un homme aussi discret, aussi prudent que Rubens, ne laisse pas deviner facilement, même après sa mort, ses dispositions et ses projets.

Cependant le prince de Mantoue avait enfin exécuté ce voyage des Pays-Bas, qui avait été résolu l'année précédente. Le 18 juin, il était parti pour la Lorraine, la Belgique et la France. Il n'avait pas soufflé mot d'emmener Rubens, craignant sans doute que l'archiduc Albert ne le retînt près de lui. Le 29 août, il arrivait à Bruxelles, y passait plus de deux semaines, allait voir, le 17 du mois de septembre, la grande cité d'Anvers, et de là s'acheminait vers la France. Il quitta Fontainebleau le 22 octobre, en prenant le chemin de Marseille pour se rendre à Gênes.

Or, le 26 du même mois, une lettre affligeante rappelait à Pierre-Paul qu'il avait vu le jour loin du soleil italien. Elle lui apprenait que sa mère était dangereusement malade. Il se hâta de mettre ordre à ses affaires et, deux jours après, montait à cheval. Une epître singulière, adressée à Chieppio, lui apprenait le motif de son départ. Nous traduirons tout entière cette lettre

énigmatique, où l'on démêle avec peine les vrais sentiments de Rubens.

« Mon très-Illustre Seigneur,

« Quoique Son Altesse ne se trouve pas à Mantoue, je crois devoir rendre compte à Votre Seigneurie Illustrissime de la nécessité qui m'oblige à faire presque une impertinence, c'est-à-dire d'ajouter à une absence déjà si longue une absence nouvelle, en partant pour des régions encore plus éloignées ; j'espère néanmoins qu'elle sera brève. Elle est motivée par les nouvelles très-fâcheuses que j'ai reçues avant-hier de la santé de ma mère. Elle est tellement malade d'un asthme que, si l'on considère son âge de soixante-douze ans, on ne peut espérer d'autre issue que la fin commune à tous les hommes. Il m'est dur de partir pour voir un tel spectacle et non moins dur de partir sans y être autorisé par mon Sérénissime Patron. Aussi ai-je délibéré avec le seigneur Magno, et j'ai conclu qu'il serait bien à moi de tout faire pour le rencontrer en chemin, et, d'après les nouvelles que je recevrai en route, de choisir telle ou telle voie. Ce ne m'est pas d'ailleurs une faible consolation de penser que, durant le séjour de Son Altesse à Anvers, les miens l'auront priée de me laisser revenir, et auront informé pleinement le seigneur Philippe Persia et le seigneur Annibal Iberti de la nécessité de ma présence, par l'entremise desquels mes parents auront obtenu de la compassion de Son Altesse quelque bonne espérance. Mais le mal n'était pas encore parvenu au point désespéré, où il se trouve maintenant. C'est pourquoi ils n'ont pas fait un effort suprême pour m'écrire, comme ils ont fini par s'y déterminer. Je supplie Votre Seigneurie Illustrissime de vouloir bien apprendre mon malheur à Madame Sérénissime et m'excuser près d'elle, si, pour gagner du temps afin de rejoindre le Sérénissime Duc, je ne me rends pas d'abord à Mantoue, mais prends le plus court chemin en toute diligence. De mon retour je ne dis rien autre chose, sinon que j'obéirai toujours à toutes les volontés de mon Sérénissime Patron et m'y conformerai, comme à une loi inviolable, en tout lieu et en tout temps. Mon œuvre des trois grands tableaux, à Rome, pour l'église nouvelle, est terminée et, si je ne me trompe, la moins mal réussie que j'aie faite ; je pars néan-

moins sans la découvrir (les ornements de marbre n'étant pas achevés), tant les circonstances me pressent; cette cérémonie, au surplus, n'importe guère, les trois compositions ayant été peintes en public, sur le lieu même et sur pierre. En revenant de Flandre, je pourrai donc aller droit à Mantoue, ce qui me sera très-agréable pour une infinité de raisons, spécialement parce que je pourrai servir de ma personne Votre Seigneurie Illustrissime, à laquelle je baise les mains, en la priant de me conserver ses bonnes grâces et la faveur de mes deux Sérénissimes Patrons.

« De Rome, le 28 octobre 1608 (en montant à cheval). »

Quand on étudie cette lettre diplomatique, on ne peut échapper à la conviction désagréable qu'elle manque de franchise et de dignité. La soumission sans bornes, les humbles protestations, l'obséquiosité excessive dont elle est comme saupoudrée, ne convenaient pas au grand homme traité avec si peu de ménagement. Il y a des rancunes et une fierté qu'impose le respect de soi-même. Sans doute le peintre loue la reproduction de son œuvre exécutée sur pierre, comme il avait loué le modèle ; mais il ne souffle mot de cet original dédaigné, il ne hasarde ni une plainte ni un reproche. C'est aussi pousser trop loin l'adulation que d'écrire à propos de sa mère mourante : « Il m'est dur de partir pour voir un tel spectacle et non moins dur de partir sans y être autorisé par mon Sérénissime Patron. » C'est encore afficher une docilité trop grande que d'ajouter : « De mon retour je ne dis rien autre chose, sinon que j'obéirai toujours à toutes les volontés de mon Sérénissime Patron et m'y conformerai, comme à une loi inviolable, en tout lieu, en tout temps. » Pierre-Paul avait-il vraiment l'intention de revenir ? Fit-il des efforts pour rencontrer le duc en chemin ? Je ne le crois pas. Il y a lieu de penser qu'il prit la route la plus directe, sans trop se soucier du principicule, d'autant plus que, voyageant à cheval, il ne lui fallait pas moins d'un mois

pour atteindre Anvers. Une si longue course devait déjà sembler désolante à un fils impatient de revoir sa mère. Et puis le Flamand ne revint jamais, n'adressa jamais aucune lettre au duc de Mantoue, n'entretint aucune relation avec lui, avec son successeur et avec sa famille (1). Preuve indubitable qu'il avait un ressentiment caché de la position inférieure où l'avait tenu Gonzague, et de la médiocre estime qu'il avait toujours témoignée pour ses travaux. Et certes, il avait bien le droit de lui garder rancune ; cet abaissement continuel de son génie pouvait lui ôter la verve et la confiance en lui-même ; l'habitude de copier sans cesse les œuvres d'autrui pouvait lui faire perdre son originalité. Rubens, au lieu d'être un glorieux inventeur, fût demeuré un habile traducteur. Sa féconde et solide organisation le sauva. Il n'en reste pas moins positif que Vincent Ier de Gonzague, sauf quelques moments où l'artiste put suivre à la hâte ses inspirations, a retranché huit années de sa vie, à une époque où la main n'a pas encore, il est vrai, toute son adresse, mais où l'imagination a toute sa grâce, tout son élan et toute sa fraîcheur. Un ennemi déclaré eût mieux valu qu'un protecteur de cette espèce.

Si rapide que fût la marche du peintre flamand, la maladie plus prompte avait terminé son action lugubre avant qu'il franchît les portes d'Anvers. Il ne put guère atteindre la ville qu'à la fin du mois de novembre (2) ; sa mère était morte le 19 octobre, comme le prouve son épitaphe. Il la trouva enterrée dans l'église de l'abbaye

(1) Ces faits sont minutieusement constatés par M. Baschet, qui s'en étonne, parce qu'il n'a pas vu le dessous des cartes.

(2) D'après la *Vie de Rubens*, par Philippe son neveu, il aurait terminé son voyage beaucoup plus tard : « *Ut in Belgium rediit anno* 1609, *sparsâ jam latè peritiæ ejus famâ*, » etc. Mais ce chiffre de 1609 a été mis par inexactitude, ou c'est une indication vague, comme on les prodiguait jadis, le narrateur n'ayant pas cru important de distinguer la fin de 1608 et les premiers mois de 1609.

Saint-Michel, lui fit élever un monument et composa lui-même son inscription funèbre dont les premiers mots seulement sont dignes d'attention : *Mariæ Pypelingiæ*, *prudentissimæ*, *lectissimæ feminæ*, etc. Lorsque Pierre-Paul, au milieu de sa douleur, avait voulu faire l'éloge de sa mère, elle s'était surtout offerte à sa mémoire comme une femme intelligente et prévoyante. Il sentait combien il lui avait d'obligations, et pour la manière adroite dont elle avait dirigé le sort de sa famille, et pour la prudence qu'elle lui avait transmise.

J'ai raconté longuement le séjour de Rubens dans les principautés ultramontaines, parce que c'est une phase importante de sa vie et parce que tous les renseignements publiés autrefois sur cette époque sont faux d'une manière absolue, ou présentés sous un faux jour, ce qui revient au même. Non-seulement la tradition avait tout défiguré, mais les biographes avaient inventé des anecdotes qui passaient pour authentiques, et produisent maintenant l'effet d'un conte ridicule. Telle est la suivante, mise en circulation par Weyerman. Le duc, si l'on en croyait ce hâbleur, visitait fréquement Rubens dans son atelier. Comme il passait près de la porte entr'ouverte, un jour que l'artiste peignait un épisode de l'*Énéide*, il l'entendit réciter à haute voix, pour enflammer son imagination, ces vers du dixième livre :

Là, des champs paternels vint le fils glorieux
Du Tibre et de Manto, prophétesse des cieux,
Ocnus, à qui tes murs doivent leur origine,
O Mantoue ! et le nom de sa mère divine (1), etc.

(1) Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris,
Fatidicæ Mantus et Tusci filius amnis, etc.

Nous avons emprunté la traduction de Barthélemy. Campo Weyerman dit que Rubens peignait alors le Combat de Turnus et d'Énée ; mais les vers n'ont aucun rapport avec cet incident. Tous les compilateurs ont néanmoins répété la phrase de Weyerman.

Il en était là, lorsque le prince, entrant tout à coup, le sourire sur la bouche, lui adressa la parole en latin ; il croyait faire une espièglerie et le mettre hors d'état de répondre, au moins dans la même langue, car on peut comprendre un idiome et ne pas savoir le parler. Mais Rubens lui prouva qu'il se trompait, car il fit usage du style le plus pur, des locutions les plus élégantes dont se servissent les Romains. Le duc fut enchanté de voir qu'un seul homme possédât tant de mérites divers.

Ainsi s'exprime le chroniqueur. Tous ceux qui auront lu les pages précédentes le réfuteront par un sourire. Jamais le hautain Gonzague ne traita Rubens avec cette familiarité, jamais il ne vint le surprendre au milieu de ses travaux, qui l'intéressaient médiocrement. De peur sans doute que l'anecdote ne fût pas assez dénuée de valeur, Descamps rapporte d'une manière bouffonne le dernier incident : « Le duc qui l'avait écouté, dit-il, entra en riant et lui parla en latin, croyant l'embarrasser et qu'il n'entendait pas cette langue. » Si Rubens n'avait pas entendu le latin, il n'aurait pas compris les paroles qu'il débitait, et s'il les avait débitées sans les comprendre, il aurait fait une sottise, laquelle, dans tous les cas, n'aurait pu lui monter l'imagination.

Et dire que l'histoire a été jusqu'à nos jours entrelardée de fables pareilles, quand les fables mêmes ne composaient pas la pièce principale du ragoût !

CHAPITRE VII

RUBENS A ANVERS.

Après avoir donné à sa mère un dernier témoignage d'affection, Rubens s'enferma quelques semaines pour la pleurer, dans le monastère qui abritait ses restes. Mais le temps assoupit toutes les douleurs, et le chagrin de l'artiste belge se calma comme les autres. Sortant alors de sa retraite, il alla voir ses parents et ses amis, ceux du moins qui lui étaient restés fidèles, pendant une absence de huit ans et sept mois. Comment fut-il accueilli dans sa ville natale? Avec indifférence par une population qui ne le connaissait pas ou le savait fils d'un proscrit; avec malveillance par les artistes, qui n'aiment pas les nouveaux concurrents. L'âpreté de la température et la monotonie de la campagne augmentaient son malaise : la froide atmosphère, le ciel brumeux, les plaines uniformes des Pays-Bas ne lui souriaient guère. Il était justement arrivé au milieu de la mauvaise saison et frémissait malgré lui, en voyant la neige tomber lentement le long des vitres. Plus de Raphaël, d'ailleurs, plus de Michel-Ange, plus de Corrége, plus de Titien et de Paul Véronèse; habitué à voir leurs magnifiques ouvrages, le robuste Flamand croyait impossible d'en tolérer la privation. Il tomba donc peu à peu dans un amer ennui et témoigna par

ses plaintes le chagrin qu'il éprouvait (1). Sentant la tristesse engourdir ses facultés, il prit la résolution d'abandonner pour toujours la Néerlande. On pense bien qu'il ne serait pas retourné à Mantoue subir les dédains de Gonzague ; mais Rome, où ses trois images sur pierre avaient dû être inaugurées en son absence, où il avait des relations et des amis, où les éclectiques et leurs rivaux entretenaient ces luttes de méthodes, ces ambitieuses aspirations nécessaires à la vie intellectuelle, Rome lui apparaissait, le tentait comme un séjour idéal. S'il avait exécuté son dessein, l'école belge était perdue : elle aurait avorté entre les mains d'hommes secondaires, au lieu de créer les merveilles qui ont fait faire à sa gloire le tour du monde. Voilà le danger de ces longues absences, pendant lesquelles on se naturalise sur un autre sol, en oubliant les mœurs, les goûts et le climat de sa patrie.

L'archiduc Albert, par bonheur, ayant fait une tentative en 1607, pour ramener Pierre-Paul dans ses États, ne pouvait le laisser partir, maintenant qu'il était arrivé. Otho Venius d'ailleurs, peintre officiel de la cour, lui parlait en faveur de son ancien élève. Le prince ne voulut pas que la Belgique essuyât une si grande perte. L'artiste anversois fut mandé à Bruxelles, où les deux souverains lui témoignèrent l'intérêt le plus flatteur ; jamais têtes couronnées ne l'avaient si bien accueilli. Avec sa mâchoire énorme et saillante, Albert l'interrogea sur ses études, sur ses voyages, puis le chargea de peindre son portrait et celui de l'infante Isabelle. L'artiste ayant fait de ces deux ingrats visages tout ce qu'un peintre habile en pouvait faire, l'archiduc lui demanda une Sainte Famille pour l'oratoire de son palais. Vous devinez sans peine combien cette seconde commande flatta Rubens, Gonzague n'ayant jamais voulu admettre dans aucune partie de sa résidence une

(1) Michel, *Histoire de Rubens*, page 43.

œuvre du docile et timide débutant. Il se piqua d'honneur, selon toute apparence, et les souverains, quand il leur offrit son travail terminé, furent saisis d'admiration. Toute la cour partagea leur sentiment, de sorte qu'un bon nombre de seigneurs, appartenant à la confrérie de Saint-Ildefonse, le chargèrent de peindre un grand retable, qu'ils devaient placer sur leur autel dans l'église de Caudenberg. Cette pieuse association avait été fondée par Albert, pendant qu'il était vice-roi de Portugal pour Philippe II, et sanctionnée par le pape. L'archiduc l'avait ensuite transportée de Lisbonne à Bruxelles, avec l'autorisation du souverain pontife. On s'était empressé de s'y faire recevoir : elle comptait dix-neuf chevaliers de la Toison-d'or, et notre artiste lui-même ne tarda point à obtenir l'honneur d'y être admis.

Rubens traça d'abord l'esquisse des divers sujets, et tous quatre ayant obtenu l'approbation, il ne songea plus qu'à en revêtir les panneaux. Les ateliers de Bruxelles n'étant pas assez vastes pour exécuter un triptyque de cette dimension, les Altesses lui permirent de travailler dans une salle de leur château. Sur la page du milieu il représenta la Vierge, occupant un trône d'or et offrant une chasuble à saint Ildefonse agenouillé. Les pieux chroniqueurs nous expliquent d'où lui vint ce cadeau. Certains schismatiques peu révérencieux avaient prétendu que, pour concevoir, la mère du Christ avait dû perdre sa virginité. Ildefonse, archevêque de Tolède, s'irrita de cette inconvenance, réfuta publiquement les sectaires et acheva de les foudroyer dans un livre. Grande fut la joie de Marie qu'on eût si bien défendu sa chasteté. Aussi, à quelque temps de là, son champion entrant dans l'église pour célébrer les matines, le monument se trouva rempli d'une lumière si éblouissante, que pas un de ses acolytes ne put la supporter : ils s'enfuirent tous. Demeuré seul, le prélat vit la mystique épouse dans le chœur, assise sur le

fauteuil d'où il avait coutume de prêcher, ayant autour d'elle un chœur d'anges et une troupe de saintes filles. Comme il restait immobile et troublé d'un pareil spectacle, l'élue du Seigneur le réconforta en lui disant ces mots : « Parce que dans la pureté de ton cœur, dans le zèle de ta foi, dans ton pudique amour des choses divines, tu as gardé la continence et défendu ma virginité, je t'offre un don du trésor céleste et je te décore moi-même de ce glorieux vêtement, afin que tu le portes aux jours de grande solennité. » Elle le para en effet de la chasuble, puis la vision disparut, laissant l'église pleine d'une suave odeur. Cela se passait il y a bien longtemps, au septième siècle, à une époque où la critique historique ne pesait point les témoignages.

Après avoir figuré sur le panneau du milieu ce motif légendaire, l'artiste peignit sur la face intérieure des volets Albert et Isabelle à genoux, ayant près d'eux leurs patrons. Une Sainte Famille orna le dehors. Stimulé par les circonstances, Rubens créa un chef-d'œuvre.

Le succès qu'il obtint fut si grand que Michel, en 1771, jugeait encore ce travail la plus parfaite composition de Rubens. « J'ose citer ce tableau comme un des chefs-d'œuvre du maître ; je n'ai nulle part remarqué tant d'art ! » s'écrie Descamps, et il explique en mauvais style les causes de son enthousiasme. Le triptyque de saint Ildefonse a eu l'heureuse chance de ne subir aucun dommage; il orne actuellement la galerie impériale de Vienne. Tous ceux qui l'ont vu affirment qu'on ne saurait trop le louer. L'habileté de la mise en scène, l'éclat des chairs, la finesse des têtes, l'élégance des draperies, la légèreté de la touche et la transparence de la couleur se réunissent pour exciter l'admiration. Voici comment le juge un critique moderne : « Parmi les toiles pieuses de Rubens que possède la collection du Belvédère, il faut placer au pre-

mier rang le triptyque de saint Ildefonse. Ce retable, qui est une des créations les plus parfaites de l'auteur, fut exécuté peu de temps après son retour d'Italie. La noble simplicité de la composition, la tranquillité majestueuse des formes, les expressions habilement graduées, depuis l'enthousiasme extatique du saint jusqu'à la grave piété des Archiducs ; un coloris, dont la vérité, la splendeur et la moelleuse harmonie n'ont jamais été surpassées, se réunissent pour produire un effet d'ensemble que le génie seul est capable d'atteindre (1). »

Les deux souverains et les membres de la confrérie, voulant témoigner à l'auteur combien ils étaient satisfaits d'un si beau travail, lui envoyèrent par le majordome du château une bourse pleine de pistoles. Mais Rubens n'eut garde de la recevoir ; il se déclara fort honoré de la bienveillance qu'on lui témoignait et dit que sa seule envie était de se rendre utile à ses confrères. Il ne désirait d'autre récompense de ses travaux que leur approbation. En refusant ainsi un don pécuniaire, il montrait son adresse habituelle; il se posait comme leur égal, au lieu de se constituer leur inférieur et leur obligé (2).

Albert et Isabelle lui offrirent sous une forme plus délicate le présent qu'il n'avait pas voulu recevoir. Le 8 août 1609, ils commandèrent à leur joaillier, Robert Staes, pour la somme de trois cents florins, une chaîne d'or et une médaille portant leurs effigies, dont ils voulaient faire cadeau à Pierre-Paul. Le mois suivant, ils le nommèrent leur peintre officiel, avec un traitement de cinq cents livres de gros. Ce titre avait cela d'avan-

(1) Betty Paoli, *Wien's Gemældc-Gallerien*, page 129. Le sujet du milieu a été gravé par Witdoeck.

(2) Michel, page 57. On dut offrir au peintre cette gratification comme un supplément du prix convenu : Rubens, encore jeune, ne pouvait faire gratuitement une œuvre aussi considérable.

tageux qu'il lui permettait de peindre et d'enseigner la peinture, sans être asservi aux règlements des corps de métier, qui régissaient et entravaient la confrérie de Saint-Luc. Les lettres patentes de sa nouvelle dignité lui furent remises le 23 septembre 1609 (1). On ne saurait douter que les princes lui offrirent en même temps la chaîne d'or et que la cérémonie eut lieu d'une manière solennelle, devant toute la cour. A ces marques de faveur ils joignirent une exemption d'impôts, qui ne laissait pas d'être agréable à une époque où foisonnaient les taxes. Les ministres, les personnages les plus marquants secondèrent les archiducs et entourèrent le grand homme de prévenances. Tout le monde semblait comprendre à la fois la portée de son génie, le rôle immense qu'il allait jouer pour la gloire des Pays-Bas, la nécessité absolue de le retenir, spectacle très-rare dans la vie des nations, qui habituellement ne prodiguent leur enthousiasme qu'à des nullités ou à des médiocrités, leurs ressources qu'à des hommes incapables d'en faire usage.

Tant d'efforts changèrent les idées de Rubens : il sentit qu'il aurait mauvaise grâce à ne point abandonner son projet de départ. Mais en aquiesçant aux vœux d'Albert et d'Isabelle, il leur manifesta le désir d'habiter Anvers, pour travailler paisiblement, loin des distractions et du tumulte de la cour. Les princes lui en

(1) *Particularités et documents inédits sur Rubens*, par Gachard (Bruxelles, 1842). L'acte dont nous parlons a été publié pour la première fois dans cette curieuse brochure. « Michel, dit l'auteur, et d'autres biographes après lui, prétendent que, à cette époque, les archiducs décorèrent Rubens de la clef d'or, c'est-à-dire qu'ils lui donnèrent le titre de chambellan. Michel va même plus loin : il ajoute qu'ils le créèrent conseiller d'État. C'est là une double erreur que n'excuse point l'ignorance où ont été ces écrivains des lettres patentes du 23 septembre 1609 ; car Rubens, n'étant pas noble, ne pouvait être fait chambellan ; et quant à la dignité de conseiller d'État, elle était réservée aux seigneurs les plus éminents du pays, à des personnages tels que le prince d'Orange (Philippe-Guillaume), le duc d'Arschot, le comte de Solre, etc. »

donnèrent la permission, et Pierre Paul se retira dans la ville de ses aïeux.

La bienveillance des Archiducs n'avait pas seule changé ses intentions; un maître plus puissant, l'amour, l'avait aussi réconcilié avec sa patrie.

Une fille de Jean Brandt, licencié en droit et secrétaire de la régence, le tenait captif. Sa sœur avait épousé Philippe Rubens, frère du peintre. Ils étaient donc déjà parents et ne devaient pas avoir à lutter contre de grands obstacles, pour rendre plus intimes les liens qui les unissaient (1). Notre artiste épousa effectivement Isabelle Brandt le 13 du mois d'octobre 1609, dans l'église abbatiale de Saint-Michel, et alla vivre chez son beau-père (2).

Ainsi donc, après avoir été dédaigné en Italie par un faux connaisseur, Pierre-Paul débutait à Bruxelles par des chefs-d'œuvre, et l'admiration publique, la protection des Archiducs, les sourires d'une jeune Anversoise le retenaient dans sa patrie. Le sort, qui l'avait persécuté jusqu'à trente et un ans, paraissait vouloir le dé-

(1) Il est digne d'attention que Rubens ne se soit épris d'aucune Italienne, malgré la beauté supérieure des femmes nées dans la Péninsule, et ait au contraire si vite épousé une Flamande assez lourde. Cela montre la persistance de ses goûts originels, que ni l'étude des œuvres méridionales, ni la vue d'une race plus élégante ne purent modifier.

(2) « In contubernio soceri aliquot annos vixit, quo tempore fecit tabulam magni altaris ecclesiæ parœcialis Sanctæ-Walburgis Antverpiæ, quæ supplicium nostri Domini exhibet. » (*Vie de Rubens*, par Philippe son neveu.) Michel et tous les compilateurs à la suite se trompent donc, lorsqu'ils disent que Rubens se fit bâtir une maison avant de choisir une compagne. Voici son acte de mariage, tel qu'il se trouve sur le registre spécial de l'église Saint-André, dont le monastère de Saint-Michel dépendait :

A. D. 1609, die 13 octobris.
Sr Petrus Pauwels Rubens
Joffe Isabella Brant.
Solemnisatum in ecclesiâ d. Michaelis.

L'hôtel de Rubens ne fut construit qu'en 1611, comme on le verra plus loin.

dommager de ses malheurs et de ses mésaventures. Les circonstances politiques même prenaient la forme la plus propice au développement de son génie. En 1607, époque où le souverain essayait de le ramener dans les Pays-Bas, un armistice avait été conclu avec la Hollande ; le 9 avril 1609, trois mois après son retour, une trêve de douze ans fut signée à Anvers. Pour un peuple laborieux, quatorze ans de paix sont un intervalle considérable, qui lui permet de guérir bien des blessures, de restaurer sa fortune délabrée.

Avant de raconter les travaux, les succès ultérieurs du maître flamand, nous devons chercher ce qu'il avait appris au delà des monts, en quel sens et à quel degré les peintres méridionaux, les nombreuses copies de leurs ouvrages que lui avait fait exécuter le duc de Mantoue, agirent sur son talent.

On a prétendu que les grandes compositions de Jules Romain, comme les *Noces de Psyché*, la *Bataille de Maxence et de Constantin*, la *Chute des Titans*, exercèrent une influence décisive sur Rubens, qu'il les étudia, qu'il les imita, et que dans tous ses ouvrages on peut reconnaître l'action plus ou moins énergique du peintre méridional. C'est là une hypothèse dénuée de preuves. Pierre-Paul était un de ces génies créateurs et de premier ordre, qui doivent tout à eux-mêmes. Dès qu'ils sont sortis des langes du noviciat, leur profonde originalité se manifeste. Les seuls obstacles qu'ils aient à vaincre sont la gaucherie et l'inexpérience des débuts. Mais aussitôt qu'ils se trouvent en possession des moyens techniques, leur imagination emploie ces moyens avec une audacieuse liberté. Comme la voix qui parle dans leur âme est plus forte que les voix du dehors, elle couvre tous les bruits de ses harmonieux accents. Rubens lui-même écrivait au secrétaire de Gonzague : « J'ai toujours eu pour principe de ne me confondre avec nul autre, si grand qu'il pût être. »

L'Anversois n'eut donc à Jules Romain et à ses confrères d'Italie que des obligations indirectes : leurs travaux l'influencèrent comme l'auraient fait ses propres méditations sur la nature et les ressources de l'art. Observait-il un effet remarquable, il cherchait par quels moyens on l'avait obtenu ; puis, une fois maître du principe, il l'appliquait à sa manière. Il en tirait des conséquences analogues, mais portant l'empreinte de son talent spécial : parti de la même idée, il aboutissait à d'autres résultats.

Pour ce qui concerne Jules Romain, l'élève le plus impétueux de Raphaël, Rubens ne lui emprunta ni les violences de son style, ni les formes athlétiques de ses personnages. La verve de l'Italien est du calme auprès des emportements que l'on admire dans les tableaux de son rival. Ses fresques ont plus d'étendue que de fougue : elles envahissent tranquillement un large espace. On n'y trouve point, comme chez l'artiste septentrional, la grandeur de la manière associée à la grandeur géométrique. Elles semblent comparativement timides et froides. Ce ne sont pas les gigantesques mêlées de Rubens, où la vigueur de l'action étonne encore plus que les dimensions. Le peintre flamand se développa donc tout seul et ne tira que de son génie le peuple héroïque assemblé sur ses toiles.

L'imagination de Rubens avait même un caractère si tranché, si absolu, qu'il ne copiait pas fidèlement les toiles italiennes et les modifiait sans le vouloir, quand il ne le faisait pas à dessein. Une répétition d'un tableau de Raphaël, exécutée par lui et conservée à Vienne, dans la collection Esterhazy, met ce fait hors de doute. Il est curieux de voir comment le peintre anversois, en reproduisant la grâce et les nobles lignes de son modèle, a gardé tous les caractères distinctifs de son propre coloris. Le musée de Madrid possède une toile où Rubens a poussé plus loin encore la liberté du pinceau,

et comme l'original, l'*Adam et Ève* du Titien, se trouve dans la même galerie, la comparaison est facile. Les deux tableaux sont d'égale dimension, mais le Flamand n'a respecté ni le dessin ni la couleur du Vénitien, en sorte que l'imitation ne rappelle l'œuvre primitive que par le sujet et les lignes essentielles. Les copies au crayon du maître anversois, groupées dans les cartons du Louvre, attestent la même indépendance ; Raphaël, Léonard de Vinci et autres grands peintres italiens y sont familièrement traités, avec le sans-gêne d'un traducteur qui se sentait leur égal.

Mais si le fond du talent de Pierre-Paul demeurait inaccessible, l'étude constante, les reproductions multipliées qu'il fit pendant huit ans des chefs-d'œuvre méridionaux, étaient un noviciat prolongé, qui augmentait son savoir, son expérience, ses ressources, et dut l'influencer dans une certaine mesure, sans toucher aux principes intimes, aux caractères dominants de son génie.

Et d'abord il y avait, entre les tendances de son imagination et le goût de Michel-Ange, une harmonie préétablie. Moins sombre de pensée, quoiqu'il eût bien plus souffert, Rubens avait la même fougue, la même audace, la même prédilection pour les formes excessives, pour les attitudes violentes, pour les scènes terribles, pour les expressions tragiques. Ce sont les deux grands poëtes du drame colorié. Un dessin original de Pierre-Paul, conservé au Louvre, frappe le connaisseur par une évidente imitation de Buonarroti, dans un sujet où on ne l'attendait guère, le *Baptême du Christ*. Le Sauveur a les pieds à peine mouillés par le Jourdain, et tandis que le précurseur répand sur son front l'eau lustrale, deux anges adultes et un angelet, planant près du Galiléen, achèvent de lui enlever ses draperies. Derrière saint Jean, des hommes tous nus, ou en train de se dépouiller, sont assis au bord du

fleuve, se tiennent debout un peu plus loin, arrivent ou s'en vont. Il y a là une exposition de nudités masculines aux chairs abondantes, aux muscles vigoureux. Partout se trahit la préoccupation du *Jugement dernier*. Les catéchumènes de Palestine sont des athlètes qui se préparent à une lutte opiniâtre (1). Après avoir si bien étudié, si longtemps admiré la scène de la chapelle Sixtine, Rubens devait désirer traiter le même motif et des motifs analogues, dans des proportions également considérables. Il a satisfait son envie sur deux toiles gigantesques maintenant exposées à Munich. L'une représente le Messie trônant parmi les nuées, comme juge souverain des actions humaines (2). Dans la main gauche, il porte le sceptre de la toute-puissance ; dans la droite, l'épée flamboyante de la justice. De ce côté, siégent Marie, saint Pierre, saint Jean et autres confesseurs de la nouvelle alliance; du côté opposé, Adam, Ève, Moïse et les patriarches de l'ancienne loi. Au-dessous du Christ, saint Michel et sa légion redoutable précipitent les maudits dans l'abîme, aident les élus à monter vers le ciel. Entre les groupes qui s'élèvent ou descendent, on aperçoit une fraction de notre globe, théâtre mi-parti d'ombre et de lumière, où luttaient les vertus, où s'agitaient convulsivement les passions et les vices.

Il y a dans toute cette page une vérité, une force de dessin, d'attitudes et d'expression, qui émerveillent. Tous ces corps, toutes ces figures sont animés d'une vie intense, se réjouissent ou se désolent. Quelle espérance sur le visage de ceux qui ressuscitent ! Quelle allégresse sur les traits des justes que leurs bonnes actions em-

(1) Ce dessin a été gravé sur bois et publié dans la *Gazette des beaux-arts*, tome XXII, page 309.

(2) N° 258 : le tableau a 18 pieds 9 pouces 3 lignes de hauteur, sur 14 pieds 3 pouces 6 lignes de largeur, ce qui fait environ 266 pieds carrés.

portent vers le lieu des suprêmes délices ! Quelle profonde terreur, quel désespoir sur le masque des damnés ! Un de ces malheureux, que poursuivent les anges du châtiment, regarde derrière lui, de la façon la plus tragique, le gouffre où il va tomber. Un démon tire vers l'enfer deux pécheresses toutes nues, saisies d'horreur et d'épouvante, l'une qu'il tient sous son bras gauche, qui jette des cris et se tord ; l'autre qu'il traîne par les cheveux, qui se débat et résiste. Majestueux, en pleine lumière, le Christ domine vraiment comme un dieu cet orage de douleurs, de remords, d'inquiétudes, d'espérances et de joies.

Peut-être y a-t-il une profusion de seins, de hanches, de reins, de fesses, de cuisses nues ; mais toutes ces chairs sont si bien peintes et d'une si belle couleur ! On les voit, on les apprécie d'autant mieux que le morceau entier est dans une gamme de tons clairs (1).

Plus différente comme sujet, l'autre toile de Munich a plus d'analogies comme sentiment avec la terrible vision de Michel-Ange. Elle montre au spectateur la *Chute des damnés* (2). En haut apparaissent saint Michel et sa foudroyante cohorte, enveloppés d'une cascade de lumière. Au-dessous d'eux, un torrent de chair humaine roule dans l'abîme. Ce sont les postures les plus

(1) Le musée de Dresde possède une répétition de ce tableau en petit, avec des variantes (n° 842) ; elle a seulement 4 pieds 4 pouces de haut, 3 pieds 4 pouces et 1/2 de large, mais n'est pas inférieure comme exécution à la grande toile, qui a d'ailleurs un peu souffert du temps, des voyages et des restaurations. Le comte palatin Wolfgang Guillaume de Neubourg demanda celle-ci au peintre anversois pour l'église des jésuites, nouvellement bâtie à Neubourg, sur le Danube. La page colossale fut placée dès l'année 1617 au maître-autel, où elle resta jusqu'en 1691 ; elle fut alors cédée à l'électeur palatin Jean-Guillaume, pour la collection qu'il venait d'entreprendre à Dusseldorf. Une lettre de Rubens, adressée le 28 avril 1618 à sir Dudley Carleton, prouve que ce grand travail fut commencé et achevé par lui seul.

(2) N° 250 ; hauteur : 8 pieds 11 pouces ; largeur : 6 pieds 11 pouces 3 lignes.

savantes, les plus difficiles qu'on puisse imaginer. Les maudits tombent à la renverse, la tête en bas, les jambes en l'air, diagonalement, sur le dos, sur le flanc, courbés, rompus, tordus, amalgamés, poursuivis par les anges de la colère et entraînés par les démons. Une pécheresse nue plonge de toute sa longueur à travers la toile, une jambe étendue, regimbant de l'autre ; en ligne droite, au-dessous d'elle, pend son énorme chevelure, dont un diable tient l'extrémité dans ses mains, en se laissant peser de tout son poids. Comment décrire toutes ces têtes navrantes, désespérées, au teint livide, aux yeux hagards, que le burin lui-même reproduirait imparfaitement ? C'est une mêlée affreuse, un cauchemar et une épouvante. La douleur y est peinte avec des traits observés dans la nature, dont on reconnaît la justesse et qui font frémir. En bas, un peu voilé par l'ombre, un épisode terrible : une femme jadis folle de son corps, le dos appuyé contre un monstre, est forcée de subir les caresses d'un autre monstre. L'horrible amant, avec ses yeux qui flamboient, sa hideuse tête qui ferait admirer le masque d'un tigre, se jette sur elle dans un état d'impure émotion qui ne laisse aucun doute. Et la malheureuse va souffrir comme une torture sans nom les embrassements obscènes qu'elle a tant recherchés.

Le génie positif des Flamands répugne d'habitude, comme nous l'avons prouvé, aux sujets fantastiques. Le monde surnaturel, quand ils l'abordent, les trouble et les déconcerte. La région des chimères et des fantômes ne convient pas à un peuple essentiellement pratique. Mais cette fois Rubens, par une glorieuse exception, a trouvé, comme le Dante, le rameau d'or qui mène dans l'empire des songes, qui introduit dans les espaces crépusculaires où flottent de gigantesques apparitions, où s'ébauchent des larves dramatiques. Les scènes de Michel-Ange, étudiées avec amour, ont

sans doute contribué à lui ouvrir le monde mystérieux fermé à ses compatriotes.

Paul Véronèse, qu'affectionnait et imitait Adam van Noort, dut agir sur son élève d'une manière analogue ; la merveilleuse *Chute des Titans*, qui décore la grande salle du Louvre, suffirait pour le prouver. Cagliari le familiarisa en outre avec les grandes décorations, avec les accessoires pompeux, le luxe des étoffes, des joyaux et des marbres (1).

Mais le peintre italien auquel le robuste Anversois paraît s'être attaché de préférence, c'est le Titien. Il recherchait si fort ses tableaux qu'il put en vendre dix-neuf, d'un seul coup, au duc de Buckingham. On trouva chez lui, après sa mort, neuf toiles et deux dessins de ce grand coloriste, et, ce qui semblera extraordinaire, vingt copies qu'il avait faites de portraits dus au célèbre Vénitien. Il faut y joindre l'*Adam et Ève* de Madrid, que nous avons signalé plus haut et qui figure aussi sur le catalogue posthume ; mais la majeure partie de ces reproductions furent exécutées pendant le séjour de Rubens en Italie. Une étude si opiniâtre prouve combien Pierre-Paul tenait à s'approprier les secrets du maître. Un de ses chefs-d'œuvre constate une obligation directe envers Titien. La fameuse *Bataille des Amazones*, peinte vers l'année 1619 pour l'amateur anversois Van der Gheest, procède comme inspiration du magicien des lagunes. Ce motif si heureux, si frappant, d'une lutte acharnée sur un pont, Titien l'avait employé dans un tableau maintenant perdu, la *Bataille de Cadore*. A-t-il été reproduit par la gravure? Je l'ignore ; mais une esquisse de l'auteur, que possède, à Florence, la Galerie des offices, révèle l'emprunt.

Faut-il parler des autres copies ou études de Pierre-

(1) Rubens possédait, quand il mourut, six tableaux de Paul Véronèse; il en avait vendu treize au duc de Buckingham en 1625.

Paul d'après Raphaël, Antonio Allegri et Tintoret (1)? Sans doute, en se mesurant contre eux, il apprit encore; sans doute le Corrége put lui enseigner les merveilleuses finesses de tons où il excelle, les nuances infinies, les moelleuses gradations qui mènent sur ses toiles d'une couleur à l'autre; sans doute ce fut pour lui un immense avantage de s'être assimilé par une longue pratique la manière, les ressources, les procédés des plus grands peintres; mais son principal avantage fut de rester maître de lui-même, de ne tomber dans aucune imitation, de dominer toutes les influences, de fondre au creuset de son génie tous les métaux précieux qui lui venaient d'ailleurs.

Les premiers tableaux de Rubens, depuis son arrivée dans les Pays-Bas, ayant été accueillis par des éloges unanimes, la famille de M. d'Amant, vicomte de Bruxelles, mort peu de temps auparavant, pria l'auteur de peindre une toile commémorative pour le tombeau de ce riche personnage, placé dans la collégiale de Sainte-Gudule. L'artiste accepta la commande, représenta le Sauveur donnant les clefs à saint Pierre, accompagné de deux apôtres. Ce fut ensuite la ville d'Anvers qui occupa son pinceau : le curé et les marguilliers de l'église Sainte-Walburge lui demandèrent un grand retable pour le maître-autel, et trois petites compositions, qui devaient être placées au-dessous du triptyque. L'accord fut fait au mois de juin 1610, et le prix convenu, 2,600 florins de Brabant, payé à l'auteur en trois ou quatre termes. Rubens déploya sur la toile du milieu et sur les faces intérieures des deux ailes l'*Érection de croix*, morceau plein de fougue et de hardiesse, qui obtint un succès général (2). Dès ce moment

(1) On trouva dans l'hôtel de Rubens, après sa mort, six tableaux du Tintoret et la copie d'un autre tableau qu'il avait faite; il avait vendu, en 1625, dix-sept toiles du maître au duc de Buckingham.

(2) On le voit à Notre-Dame, dans l'aile gauche du transept, où il fait pendant à la *Descente de Croix*.

les fabriques et les communautés se disputèrent ses travaux. L'abbé de Saint-Michel lui ayant témoigné le désir de posséder une *Adoration des mages*, Pierre-Paul exécuta en treize jours celle qui orne actuellement le musée (1). A ces tableaux succédèrent beaucoup d'autres ouvrages, comme la sainte Thérèse à genoux, implorant le Messie, pour délivrer du purgatoire Bernardin de Mendoza, qui avait fondé un couvent de Thérésiennes à Valladolid ; sainte Anne instruisant la Vierge ; le Christ mort déposé sur une pierre (2), Junon et Argus, enfin la célèbre Descente de croix, que nous analyserons et jugerons plus loin.

Enthousiasmés par le succès de Rubens, une foule d'élèves assiégèrent sa porte. Au commencement de l'année 1611, il en avait déjà refusé plus de cent. Il le dit lui-même dans une lettre du 11 mai, adressée au graveur Jacques de Bie, élève d'Adrien Collaert, employé alors par le duc d'Arschot. Avant de la traduire du flamand, il est nécessaire d'apprendre au lecteur que Jacques avait l'intention de reproduire au burin un tableau de Pierre-Paul nouvellement fait, la toile de *Junon et Argus*.

« Monsieur de Bie,

« Je me félicite que vous ayez assez de confiance dans mon amitié pour m'exprimer un désir que je voudrais pouvoir satisfaire ; mais les circonstances ne me permettent point de vous témoigner mon attachement par des actes plutôt que par des discours, ce qui m'est très-pénible. Je

(1) N° 266. Michel, pages 80 et suivantes.

(2) Ces trois peintures se trouvent au musée d'Anvers, où elles portent les n°s 268, 274 et 267. Le Messie étendu sur une pierre décorait autrefois, dans la cathédrale, le monument funèbre de Jean Michielsen, mort le 20 juin 1617. Parmi les toiles que Rubens exécuta peu de temps après son retour d'Italie, le biographe range le *Christ mort sur les genoux de Dieu le père*. Une tradition, qui me paraît fort douteuse, prétend qu'il l'avait fait avant son départ. Voyez mon sixième volume, page 416.

ne saurais admettre dans mon atelier le jeune homme que vous me recommandez, car on me sollicite de toutes parts. Plusieurs ont été réduits à entrer pour quelques années chez d'autres maîtres, en attendant qu'il y ait place chez moi. Ainsi, M. Rockox, mon ami et mon protecteur, comme vous le savez, a obtenu avec grand'peine une promesse pour un jeune garçon qu'il me destine et qu'il fait, pour le moment, instruire par un autre. Je puis vous dire en toute vérité, sans la moindre hyperbole, que j'ai déjà refusé plus de cent élèves, dont quelques-uns étaient mes parents et ceux de ma femme, et que j'ai mécontenté un grand nombre de mes meilleurs amis. Excusez-moi donc de votre mieux, je vous prie, et mettez mon affection à l'épreuve en des choses où je pourrai vous complaire.

« Sur ce, je me recommande très-cordialement à vos bonnes grâces, en appelant sur vous la bénédiction de Dieu et la félicité.

« A Anvers, le 11 mai 1611.

« Votre dévoué serviteur,

« PIETRO PAOLO RUBENS.

« *P.* S. Vous ne vous formaliserez pas, je pense, de ce que je mets à profit une occasion qui s'est offerte de vendre convenablement ma toile de *Junon et Argus*, car j'espère qu'avec le temps il sortira de mon pinceau quelque ouvrage qui vous satisfera mieux ; néanmoins, j'ai voulu vous informer de la chose, avant de conclure le marché, car j'aime à être ponctuel et je donne surtout pleine satisfaction à mes amis : pour les princes, je sais qu'on ne peut pas toujours réaliser avec eux ses bonnes intentions. Je n'en demeure pas moins votre obligé (1). »

Cette affluence de travaux et de disciples devait rendre gênante pour l'artiste et son beau-père leur vie en commun dans l'habitation du dernier. Aussi, dès le 14 janvier 1611, Rubens fit-il l'acquisition d'un hôtel dans la rue qui porte maintenant son nom. Comme

(1) Collection d'autographes, à la Bibliothèque de Bourgogne.

l'architecture ne lui plaisait point, il ordonna de le démolir et dressa lui-même le plan d'une construction nouvelle.

Les nombreuses copies des grands maîtres qu'il avait exécutées en Italie, quelques tableaux qu'il n'avait pu vendre, comme le *Saint Grégoire* maintenant admiré à Grenoble, exigeaient un local spacieux. Il fit donc bâtir entre le jardin et la cour une vaste rotonde, munie de fenêtres cintrées et surmontée d'une lanterne, ayant quelque ressemblance avec le dôme du Panthéon, à Rome. Il y suspendit ses toiles et y forma peu à peu une collection d'objets rares, tableaux, statues, bustes, médailles, pierres gravées, sculptures en ivoire, bas-reliefs, vases d'agate et de porphyre. Son atelier n'était pas moins splendide ; une sorte d'escalier royal permettait d'y monter et d'en descendre aisément les plus vastes peintures. Les frais de cette maison s'élevèrent à 60,000 florins, environ 127,000 francs (1). Il peut sembler étrange que Pierre-Paul, si gêné pendant qu'il habitait l'Italie, fût à même de soutenir une pareille dépense, moins de deux ans après son retour. Mais il avait hérité en partie des biens de sa famille, qui devaient être considérables ; Isabelle Brandt lui avait sans doute apporté une dot, et il gagnait déjà, chaque année, quatre-vingt mille francs. Aussitôt que la maison fut prête, l'artiste vint l'habiter et se livra dès lors sans obstacle au travail.

Son jardin touchait à celui de l'hôtel des arquebusiers ; l'année même où Rubens avait acquis le terrain, ils lui demandèrent, par l'entremise de Nicolas Rockox, un grand triptyque pour leur autel dans la cathédrale. Rockox, ami de Rubens, qui fut neuf fois premier bourgmestre d'Anvers, un des hommes les plus influents, les plus considérables de la ville, était alors leur capi-

(1) Houbraken, tome I[er], page 72.

taine. Le 7 septembre 1611 eut lieu en sa présence, dans la salle de la ghilde, un accord entre le peintre et l'association. Indépendamment du prix que toucherait l'artiste, les frais matériels devaient être à la charge du Serment ; Rubens, de son côté, promettait de consacrer le retable à saint Christophe, patron des arquebusiers. L'histoire de cet énorme dévot n'était pas un motif très-avantageux, mais Pierre-Paul accepta le programme et se tira d'affaire par une savante subtilité.

D'après son étymologie grecque, le mot *Christophe* signifie *porteur du Christ*. Le maître ingénieux représenta donc sur le grand panneau la *Descente de croix*, ou le Sauveur porté par les hommes qui le détachent de l'instrument fatal ; sur l'aile gauche, la *Visitation*, ou Jésus porté dans le sein de sa mère ; sur l'aile droite, la *Présentation au temple*, ou le divin enfant porté par le grand prêtre. L'extérieur des volets fut réservé à l'image du saint ; il était, suivant l'habitude, accompagné d'un ermite avec sa lanterne et du hibou traditionnel, qui indique les approches de la nuit, le colosse ayant fait tout le jour d'inutiles efforts pour passer la rivière.

Pendant que Rubens travaillait au retable, le doyen et les jurés de la compagnie vinrent examiner les panneaux à trois reprises différentes, et dépensèrent en *vin d'honneur*, offert aux élèves pendant les trois visites, 9 florins 10 sous. Cet énorme labeur paraît n'avoir occupé l'artiste que vingt-quatre jours, puisqu'il l'estima 2,400 florins. Il était prêt en 1612, et fut aussitôt transporté dans la chambre du Serment. A moins que l'auteur n'y eût travaillé d'une manière intermittente, ce qui n'était guère son usage, il est donc probable qu'il ne l'avait pas entrepris sur-le-champ. Les arquebusiers se hatèrent moins encore de lui payer leur dette. Le 8 janvier 1615 seulement on lui remit un à-compte de mille florins. Le même jour ou quelque temps après,

une paire de gants, qui avait coûté 3 florins 10 sous, fut offerte à madame Rubens. La jurande ne finit de s'acquitter envers le peintre que le 13 février 1621. Le retable décorait depuis le 22 juillet 1614 l'autel des associés, dans la cathédrale.

Pendant l'année 1615 s'était passé un petit incident, dont la maigre tige a suffi aux chroniqueurs pour greffer une volumineuse anecdote. Le mur qui séparait le jardin de Pierre-Paul et celui de la corporation, fléchissant sous le poids de la vieillesse, menaçait de tomber. Il fallut le reconstruire à frais communs, suivant les perscriptions de la loi. Le 25 juillet, un marché fut conclu avec le sieur François de Crayer, maître maçon, pour en bâtir un nouveau. Les registres de la ghilde mentionnent que, pendant le travail, les ouvriers consommèrent 323 pots de bière, payés 40 florins 2 sous, dont l'artiste devait rembourser la moitié. Nous omettons quelques autres détails sans intérêt.

Toutes les circonstances et tous les chiffres que nous venons de rapporter nous ont été fournis par les registres de l'association guerrière.

Voici maintenant ce que raconte le licencié Michel, un des scribes les plus barbares qui aient jamais estropié la langue française. Les maçons, dit-il, ayant creusé le sol pour établir les fondations de la muraille, les confrères prétendirent que l'on avait empiété sur leur terrain. Ils députèrent donc à l'artiste quelques-uns des leurs pour se plaindre de cette usurpation, et voulaient faire combler la tranchée. Surpris de cette ambassade inattendue, le peintre soutint qu'il était dans son droit. Mais, en dépit de son aménité, la dispute n'aurait fini que devant les tribunaux, si le bourgmestre Rockox, chef de la ghilde et ami particulier de Rubens, ne lui avait démontré que ses adversaires gagneraient. On convint de s'arranger à l'amiable. Les arquebusiers lui demandèrent, comme indemnité, de peindre pour leur chapelle,

dans la cathédrale, un triptyque ayant rapport à la vie de saint Christophe. L'artiste orna les faces intérieures des panneaux comme nous l'avons indiqué, mais laissa l'extérieur sans décoration. Les membres de la ghilde se crurent déçus, quand il leur montra les scènes allégoriques : « — Ce n'est point là notre patron, dirent-ils ; nous ne pourrons lui adresser nos prières devant ces emblèmes. »

L'artiste eut beau leur expliquer les symboles avec grâce et avec finesse, ils ne voulurent rien entendre ; il lui fallut, bon gré, mal gré, peindre à l'extérieur des volets l'apôtre gigantesque. Il le représenta donc au bord du fleuve, sans oublier l'ermite et sa lanterne ; mais, pour railler la sottise des fabricants d'armes, qui n'avaient point admiré ses doctes inventions, il ajouta un hibou, oiseau de ténèbres que chagrine la lumière.

Tous ces commérages de petite ville tombent devant les faits naïvement constatés sur les registres de l'association.

Comment le mur mitoyen aurait-il occasionné la stipulation intervenue entre le grand homme et les arquebusiers, puisque cet accord eut lieu quatre années avant qu'il fût question de rebâtir la clôture chancelante, et que Rubens peignit le triptyque l'année d'après ?

Comment les sociétaires auraient-ils manifesté la moindre surprise et le moindre dépit, en voyant les rébus inventés par le coloriste pour échapper aux inconvénients d'un sujet presque inexécutable, puisqu'ils étaient venus les voir trois fois pendant qu'il y travaillait ?

Comment, par suite, aurait-il pu omettre à leur insu l'image de saint Christophe, attendre que les confrères se plaignissent pour figurer le géant ? N'était-ce point, en outre, un usage invariable de décorer l'extérieur des ailes, où l'on traçait au moins des grisailles ? Pourquoi Rubens eût-il violé cette coutume ?

Enfin il ne pouvait dessiner le hibou dans l'intention narquoise de persifler les dignes artisans, puisque ce hibou se trouve sur tous les tableaux qui traitent le même sujet. L'oiseau de Minerve, d'ailleurs, n'a jamais été un symbole d'ignorance et de stupidité : il représente au contraire la sagesse, parce qu'il voit pendant la nuit, quand les autres créatures sont aveuglées par les ténèbres.

Dans ce récit apocryphe donc, pas une seule phrase ne soutient l'examen, et pourtant il a fait le tour du monde ! Ce n'est pas la seule histoire de ce genre que renferme le volume de Michel. On a peine à comprendre qu'il pullule de fables aussi mal inventées, car le biographe eut à sa disposition, comme il l'atteste lui-même, les papiers de la famille Rubens et des pièces authentiques possédées par quelques amateurs. Ces contes de bonne femme circulaient sans doute parmi les descendants du peintre, qui, hélas ! n'avaient point hérité de son génie !

Les trois panneaux de la *Descente de croix* obtinrent un succès immense, provoquèrent des applaudissements unanimes, dont l'écho est parvenu jusqu'à nous. Cette admiration enthousiaste, qui aurait pu être injuste, car toutes sortes de folies égarent l'opinion des contemporains, se trouvait heureusement justifiée dans la circonstance actuelle; mais on doit se tenir en garde contre l'exagération qu'elle a produite et que l'amour-propre des Anversois a entretenue avec un zèle peu éclairé. On va sans cesse répétant que le fameux triptyque, maintenant placé à Notre-Dame, est le chef-d'œuvre de Rubens, comme si Rubens n'avait fait qu'un chef-d'œuvre, comme si ce travail éclipsait tous les autres, formait dans l'œuvre du grand homme une exception prodigieuse ! Balzac réputait ses ennemis ceux qui louaient un de ses romans, *Eugénie Grandet*, à l'exclusion de tous les autres ; il prétendait que c'était une

tactique pour déprécier et annuler le reste de ses ouvrages : on semblait ainsi constater qu'il n'avait pu écrire qu'une seule fois un livre supérieur. Eh bien, ceux qui vantent d'une manière excessive la *Descente de Croix*, portent à Rubens un préjudice de même nature et plus grave encore. Cet immense génie a exécuté au moins soixante chefs-d'œuvre, c'est-à-dire soixante tableaux où il a été mieux inspiré que d'habitude, où il a dépassé les limites ordinaires de son exécution, et un amateur éclairé choisirait avec peine entre ces pages merveilleuses.

Si on voulait mesurer l'intervalle énorme qui sépare Rubens de la première école flamande, il suffirait de comparer la belle esquisse du maître que possède le musée de Bruxelles, où il a figuré le *Massacre des onze mille vierges*, à la même scène traitée par Memlinc sur la fameuse châsse de sainte Ursule. Les barbares de Memlenc sont des hommes tranquilles et honnêtes, de dignes artisans qui mettent à mort les pèlerines avec l'attention, le calme réfléchi d'un bon ouvrier ciselant une agrafe. Les victimes elles-mêmes subissent la catastrophe sans étonnement et sans émotion, comme une chose toute simple. Les soldats de Pierre-Paul sont des furieux à l'œil étincelant, qui frappent de toutes leurs forces, dans les attitudes les plus diverses, et abattent, égorgent les malheureuses filles sur un lit de cadavres. Les élues du Seigneur, farouches, ensanglantées, se débattent, essaient de fuir, poussent des cris désespérés, ont le visage bouleversé par la terreur.

CHAPITRE VIII

GÉNIE DE RUBENS.

Après avoir exécuté le splendide tableau de Saint Ildephonse et le triptyque de Saint Christophe, Rubens, âgé de trente-cinq ans, était dans toute sa force, possédait toutes les ressources qui allaient émerveiller le monde. Si intéressante que puisse être sa biographie, ses œuvres sont plus intéressantes encore, et, avant de poursuivre son histoire, il faut apprécier son génie, étudier sa manière, analyser ses tableaux, jeter sur ses productions un coup d'œil d'ensemble.

Le premier trait qui frappe dans ce grand homme, c'est son immense fécondité. On évalue à treize cents le nombre de ses toiles (1). Plusieurs ont cent pieds, deux cents pieds carrés de surface et même davantage : le *Jugement dernier* de la Pinacothèque en a deux cent soixante-dix. Une moyenne proportionnelle donnerait le chiffre de neuf mètres carrés, ce qui fait un total de 11,700 mètres, lesquels formeraient une bande de trois lieues de long sur un mètre de large ; et comme l'auteur n'a guère pu travailler plus de onze mille jours, il doit avoir exécuté, pendant chacun de ces jours, un

(1) Cette estimation est très-faible, puisque l'on connaît treize cent six planches gravées d'après les tableaux et dessins de Rubens, et toutes ses peintures n'ont pas été reproduites par le burin ; mais j'ai voulu adopter un chiffre indiscutable.

mètre au moins de peinture. Un morceau ordinaire ne lui coûtait que huit ou neuf jours de travail. Il ne lui fallut que deux ans et demi pour expédier la galerie de Médicis, vingt et une pages énormes, et encore fut-il bien loin d'y consacrer tout son temps : il menait de front les trente-neuf tableaux que lui avaient demandés les jésuites. Il commença un matin et acheva le soir la fameuse kermesse du Louvre. Gevaerts, ami intime et neveu de Rubens, nous apprend qu'il l'a vu bien des fois dessiner à l'improviste, en causant, un même sujet de trois ou quatre manières différentes, et qu'il peignait une esquisse avec la même rapidité. Non-seulement il a historié de larges espaces, mais sur chaque point de cette vaste arène il a condensé les effets, multiplié les personnages, les lignes, les coups de pinceau. Il n'était point de ces hommes qui tournent les problèmes, qui se facilitent leur tâche. Il aurait pu, comme les Van Oost, placer deux ou trois figures au milieu de monuments sans fin, de draperies colossales ou d'autres accessoires traités à la brosse. Pour quiconque travaille de cette manière, une page considérable ne demande pas plus d'efforts, de soins et de temps qu'une œuvre très-bornée. Mais un procédé si leste ne convenait pas à Rubens ; ses œuvres ne lui semblaient jamais assez pleines, assez riches, assez dignes d'attention. Il déployait toujours toutes ses ressources, et son activité infatigable se portait sur tous les points de son œuvre. Quelque direction que prennent les yeux, ils rencontrent donc des objets intéressants ; les parties même qu'on néglige d'ordinaire, il les traite avec une égale conscience. Les personnages du second, du troisième plan sont aussi finis que ceux du premier, sans que les lois de la perspective en souffrent : il y a dans quelques-unes de ses toiles des prodiges sous ce rapport. Combien ces scrupuleuses habitudes doivent augmenter l'admiration des juges réfléchis ! Le peintre avait une double

force de production, puisqu'il multipliait non-seulement les tableaux, mais les effets et les beautés dans chacune de ses œuvres. Si l'on feuillette l'histoire de l'art, si l'on examine les titres des grands dessinateurs, des grands coloristes, on verra que nul n'a eu autant de puissance. Oui, j'ose le dire, ce Michel-Ange du Nord l'emporte sur le Michel-Ange italien. Sans doute le *Jugement dernier*, les *Sybilles*, le *Moïse*, les tombeaux des Médicis, l'église Saint-Pierre et d'autres créations attestent une vigueur extraordinaire. Mais Rubens n'a pas montré moins d'énergie, quand l'énergie était opportune. On trouve dans ses lignes la même puissance, la même ampleur dans ses formes, la même violence dans ses expressions, la même audace dans ses raccourcis ; la chair, les os, les tendons, les mouvements, les attitudes, il les manie avec une fermeté, une assurance magistrales. Michel-Ange était peut-être plus savant ; il n'était ni plus fougueux, ni plus robuste, ni plus dramatique. Quoiqu'il soit mort plus âgé que Rubens, qu'il n'ait rien eu à démêler avec la politique, son bagage entier, peinture, sculpture, architecture, n'égale pas la vingtième partie des travaux de Rubens. Or, dans un parallèle comme celui-ci, la quantité doit être prise en considération ; elle forme un des éléments du problème ; car il faut une bien autre vigueur pour produire, sans relâche, des œuvres excellentes que pour produire, de loin en loin, un morceau capital. Le génie du peintre italien s'épanchait d'une manière intermittente ; celui de Rubens était un fleuve qui coulait toujours à pleins bords.

A la fécondité il joignait la variété. Dans quel genre n'a-t-il pas fait irruption, avec son bonheur et son audace habituels ? Aucun district de la peinture ne pouvait se soustraire à son ardeur envahissante, et il étendit ses conquêtes sur le domaine entier de l'art. Les scènes pieuses, les sujets historiques, le portrait, l'allé-

gorie, les épisodes familiers, les bacchanales, le paysage et les animaux, il a tout traité, sans jamais perdre sa verve intarissable. Il voulait montrer son talent et en jouir sous toutes les formes : la gloire des hommes spéciaux eût, je pense, provoqué ses dédains. Ne voir et ne rendre qu'un des aspects, qu'un des objets de la nature, ne peindre que des fleurs, des corps habillés ou sans vêtements, des clairs de lune ou des mers orageuses, c'est mutiler, rétrécir son intelligence, l'abaisser au niveau d'une mécanique, dont les produits sont invariablement les mêmes. La fière imagination de Pierre-Paul rêvait autre chose. Il figurait tantôt le Christ armé de la foudre et menaçant le monde, les réprouvés tombant du ciel dans les abîmes de l'enfer, le cénacle des dieux païens sur les nuages de l'Olympe ; tantôt Henri IV admirant le portrait de Marie de Médicis, ou la tête de Cyrus abreuvée de sang par une implacable et victorieuse ennemie; tantôt Silène ivre de boisson et de luxure, ayant, pour diriger sa marche, deux nymphes agaçantes ; puis une kermesse effrénée, une véritable orgie flamande, une chasse aux lions, affreuse mêlée d'hommes et d'animaux qui inspire la terreur, ou un site tranquille, avec des arbres couronnés d'or et un splendide arc-en-ciel dominant vallons et coteaux.

Plusieurs toiles donnent la certitude que ce vigoureux génie avait en outre des instincts de grâce et de délicatesse. Les *Jardins d'Amour* ont été une des sources d'inspiration, dans lesquelles puisa l'élégante et poétique fantaisie de Watteau (1). On connaît l'agencement de cette composition fameuse, que Pierre-Paul a souvent reproduite : un beau parc, une fontaine jaillissante, des groupes d'amants debout, assis, accoudés sur l'herbe, qui se débitent de tendres propos, s'admi-

(1) Il a directement imité l'attitude originale et gracieuse du jeune homme assis à terre.

rent, se courtisent, une fête de la nature et une fête du cœur. Je n'ai point vu toutes les pages où Rubens a traité ce motif, mais j'ai vu celle de Dresde qu'on estime une des plus parfaites. Quelle douce joie ! quel bonheur tranquille ! Regardez cette jolie femme, qui, la tête appuyée sur sa main, écoute d'un air ravi les galants discours d'un jeune homme; celle-là, en souriant, tire par le bras, pour le faire lever, son compagnon trop langoureux. Une blonde timide, qu'un beau cavalier tient par la taille, hésite à se diriger vers la source aux flots intarissables; mais l'Amour, le dieu mythologique, la pousse malicieusement au but qu'elle convoite. Et cette grotte, cette cascade dans le fond, cette Vénus au-dessus, croyez-vous qu'on puisse rien imaginer de plus coquet ? Le peintre anversois, dont les allégories sont souvent ennuyeuses, a eu cette fois le bonheur d'en trouver une qui flatte tous les esprits, un rêve de l'âge d'or en des temps prosaïques. Cette image voluptueuse réunit, comme les scènes de Watteau, le calme de la vie champêtre à l'élégance des classes aristocratiques. Et une si douce églogue ayant inspiré l'auteur, il a fait une merveille de coloris : jamais il n'a trouvé des tons plus brillants et plus harmonieux, jamais il n'a opposé avec plus de force et de délicatesse la lumière et l'ombre.

Une esquisse très-finie de cette page charmante, que possède à Ypres la famille Boedt, a presque l'importance d'un tableau achevé. La composition, dans son aspect d'ensemble, est même supérieure à celle de la grande toile; le fond est mieux rempli, mieux agencé, plus doux à l'œil. En exécutant le morceau définitif, le peintre a modifié son plan d'une façon regrettable. Un groupe d'amours qui planent sur la gauche, dans l'essai, et animent l'angle supérieur de la toile, est remplacé dans le tableau, contrairement aux principes de Rubens, par un arbre vulgaire, d'un effet beaucoup moins heureux. La statue de l'ébauche, une Vénus accroupie,

a une bien plus gracieuse tournure que la statue droite de la production terminée. On aimerait mieux ne pas voir dans celle-ci quelques personnages absents du programme. La finesse des tons, l'opulence et l'harmonie de la couleur égalent ce petit joyau à tous les chefs-d'œuvre du maître (1).

On trouve les mêmes qualités poétiques, le même charme et la même délicatesse, dans une œuvre excellente qui orne le musée de Dresde. Elle a pour sujet Méléagre offrant à la belle Atalante la hure du sanglier de Calydon. Méléagre, fils d'Œnée, roi de Calydon, et de sa femme Althée, avait pris part à l'expédition des Argonautes et tua ensuite le fameux sanglier, auquel Atalante, fille de Jasius, roi d'Arcadie, avait porté le premier coup. Une dispute s'étant élevée pour savoir qui posséderait la hure de l'animal, il tua les deux frères de sa mère. Althée, au désespoir, jeta dans le feu un tison, à l'existence duquel les Parques avaient attaché la vie de Méléagre, et qu'elle avait gardé soigneusement depuis sa naissance. Le jeune chasseur mourut presque aussitôt.

L'œuvre de Rubens nous transporte en pleine campagne. Atalante est assise sous un arbre, au tronc duquel pendent ses armes de chasse; Méléagre, debout devant elle, lui présente la hure du sanglier de Calydon et appuie son pied droit sur le corps de l'animal; un

(1) Il serait fâcheux que cette admirable page sortît de Belgique et ne fût point acquise, un jour ou l'autre, pour un musée du pays. Vienne, Madrid, Gotha possèdent d'autres *Jardins d'Amour*. Le plus important, comme dimension, est celui d'Espagne : il a 7 pieds de haut sur 10 de large; sous un portique, à droite, les trois Grâces et Junon forment un appendice qui ne me plaît guère, qui enlève au sujet toute réalité. Le tableau de Vienne n'a que 2 pieds 4 pouces de haut, sur 3 pieds 4 pouces de large; celui de Dresde mesure 3 pieds 3 pouces de hauteur, 4 pieds 2 pouces de largeur. La galerie impériale du Belvédère possède en outre une œuvre analogue : de jeunes cavaliers et de jeunes dames qui se divertissent dans un parc.

petit Amour tire par sa robe la chasseresse, comme pour l'entraîner vers Méléagre. Dans le lointain, le soleil se couche au milieu de lueurs sanglantes : une furie aux yeux atroces regarde les amants du sein des nues. Les personnages sont de grandeur naturelle.

Méléagre a tout ce qu'il faut pour plaire, de beaux traits, une haute taille, des formes sveltes et robustes ; il est à demi nu, car sa tunique de chasse l'habille à peine; une élégante chevelure châtain clair flotte et ondoie autour de sa tête, encadre son visage, qui exprime une tendresse passionnée. Tandis qu'il offre la hure de la main gauche, il passe son bras droit autour du cou d'Atalante. La jeune fille est un chef-d'œuvre de grâce, de finesse et de splendeur. Jamais le pinceau de Rubens n'a été plus suave et plus brillant, jamais il n'a concentré dans un type de femme plus de poésie et de délicatesse. Atalante regarde le beau chasseur avec un profond sentiment d'amour. Sa tunique blanche, disposée en écharpe à la poitrine, laisse voir une épaule, un sein nu, cache l'autre sein et l'autre épaule. Une merveilleuse draperie d'un rose foncé entoure ses jambes.

Avec cette étoffe purpurine, les chairs du petit Amour, qui sont d'une fraîcheur admirable, forment une superbe harmonie de couleur par la variété des nuances et leur accord symphonique. Une jambe de la chasseresse, se profilant sur le sang répandu de l'animal sauvage, offre à l'œil charmé une autre de ces combinaisons savantes que cherchait Rubens. Atalante et l'Amour ont des cheveux d'un blond pâle, dans les tons les plus exquis de sa palette.

Un charmant lévrier pose ses pattes antérieures sur les genoux de la princesse ; d'autres chiens sont dessinés autour de Méléagre.

Le soleil qui se couche dans un ciel rougeâtre, la furie qui menace les amants, indices de prochains malheurs, contrastent de la façon la plus dramatique

avec la joie pure, la confiance en l'avenir et l'émotion poétique du groupe amoureux.

Toutes les couleurs, tous les tons et toutes les nuances, non-seulement se font valoir l'un l'autre, mais accusent les formes avec une netteté admirable. La distribution de la lumière concourt au même effet. Il n'existe en aucun lieu du monde une peinture plus vive, plus brillante, plus suave et plus harmonieuse à la fois. C'est comme une fête pour le regard. Le peintre flamand, l'homme du Nord, a pu retrouver par la puissance de son génie, a su exprimer dans ce tableau toute la poésie des légendes grecques, tout le charme mystérieux des vieilles traditions héroïques. Cette fois, Rubens égale Homère. Aucun passage de l'*Odyssée*, choisi avec un goût délicat, n'éclipserait une page à la fois si attrayante et d'un si haut style. Elle nous fait vivre en imagination dans ces époques naïves, où les sentiments avaient toute leur fraîcheur, les passions toute leur force, où la routine, le calcul et la peur n'avaient pas amoindri, affadi l'existence humaine. Une œuvre pareille, si on avait l'heureuse chance de la posséder, serait une joie domestique. A la lumière du matin, aux derniers rayons du jour, à la lueur d'une lampe, aux clartés même de la lune, elle anime, elle peuple une chambre de figures idéales et de songes poétiques. On n'est pas seul : il y a là des êtres vivants, des êtres charmants, qui vous content leur passion éternelle et séduisent votre vue de leur immuable jeunesse. Pour comble de bonheur, la toile est admirablement conservée.

Une reproduction, qui n'a pas moins bien soutenu l'épreuve du temps, se trouve à Dunkerque, chez un amateur, M. André Cuel : une famille d'Anvers la lui a vendue, il y a quelques années. Elle est si parfaite qu'on la prendrait pour un original. Aussi doit-on la croire de Van Thulden, le peintre élégant et poétique, dont j'ai seul étudié la manière.

Une autre preuve que l'imagination de Rubens n'était pas fermée à la poésie des sentiments délicats, c'est le charme des tableaux où il a peint l'enfance. Quel ravissant bambin que le *Christ endormi sur les genoux de sa mère!* Quelle scène gracieuse que le *Petit Jésus s'amusant avec un agneau, en compagnie de saint Jean*, et comme les figures y sont habilement associées au paysage (1)! Tout le monde a entendu parler du groupe des petits espiègles, sans le moindre costume, qui portent une guirlande de fruits, dans la Pinacothèque (2); on ne saurait voir de plus admirables gamins, des formes plus opulentes, des mines plus joyeuses et des chairs plus vraies.

Rubens ne traitait pas seulement avec plaisir les genres les moins pareils, il variait encore les dimensions de ses ouvrages. Cette main impatiente, qui venait de parcourir une toile énorme, se modérait au gré de l'artiste et coloriait prudemment une surface restreinte, en conservant toutefois ses grandes allures. Quelques-uns de ses petits tableaux sont des chefs-d'œuvre, où la finesse le dispute à la verve et aux autres qualités. La *Famille de Loth quittant Sodome*, charmante production exposée dans les salles du Louvre, efface les Mieris, les Metzu et les Van Balen. L'opulence et l'harmonie des couleurs ne sauraient être portées plus loin.

Le dernier maître de Rubens lui avait appris l'art de composer habilement ; mais ce qui n'était chez Otho Venius qu'une adroite méthode et un procédé en quelque sorte matériel, devint chez son disciple une vivante qualité. Peu d'hommes ont été aussi forts que lui sur ce point, quand il a voulu se donner la peine de réfléchir, ou quand le motif même qu'il devait traiter le lui permettait. On ne lui a pas à cet égard rendu

(1) Galerie de Schleissheim, n° 566.
(2) N° 263 ; première série.

justice ; son immense talent de composition n'est point apprécié. Une des pages où il ressort le mieux jouit pourtant d'une vaste réputation : tout le monde parle de la fameuse Descente de croix, placée dans la cathédrale d'Anvers, mais peu de personnes l'analysent et cherchent à en comprendre la beauté. Comme exécution, cette page ne l'emporte point sur beaucoup d'autres, qui font honneur au même artiste : le coloris, endommagé par des restaurations maladroites, a beaucoup perdu sous le rapport de la finesse, de l'éclat et de l'harmonie ; le fond, jadis bleu, est devenu noir (1). Ni les types, ni le dessin ni les poses ne forment exception dans l'œuvre du maître. L'abandon et la pesanteur du cadavre sont seules rendues avec une perfection incomparable. Cette lourdeur tragique se rattache aussi d'une manière intime à l'idée mère du tableau. Le peintre de la vie, de l'ardeur et de la fougue, a aimé par opposition à exprimer la mort et le repos éternel. Une conception antichrétienne a inspiré la *Descente de croix*, et jamais œuvre moins pieuse n'a orné une église. Un panthéiste ne l'eût point exécutée différemment. Le corps de Jésus n'est pas celui d'un Dieu, qui doit ressusciter le troisième jour; ce sont les restes d'un homme, chez lequel a cessé de brûler pour jamais la flamme de la vie. Rien n'y donne prise à l'espoir, et la dissolution commence. Voyez ces paupières bleuâtres, cette prunelle qui se décompose ; voyez ces chairs molles et ce cadavre inerte ! Les grandes lignes verticales du linceul, qui ont l'air de tomber comme le Sauveur, rendent plus complets le sentiment et l'idée de chute. Tous les détails d'ailleurs concourent à produire le même effet. Deux hommes soutenus par des échelles sont inclinés sur les traverses de la croix : l'un, vieil-

(1) Depuis ma première édition, un nouveau travail lui a rendu son ancienne couleur.

lard aux cheveux gris, presque blancs, étreint de sa main droite le bras gauche du Christ ; le martyr est si lourd, que, pour ne pas tomber avec lui, le porteur s'appuie et se cramponne de son autre main au glorieux gibet. Il a donc été forcé de prendre le suaire entre ses dents, motif admirable, trait digne de Shakespeare, où l'on retrouve la concision du fameux dramaturge. Le second personnage a laissé échapper le Christ : il ne tient plus qu'un bout du drap mortuaire, et, penché en avant, il allonge le bras droit pour ressaisir son fardeau, circonstance pleine d'expression, qui n'est pas inférieure à la première. Joseph d'Arimathie, monté sur une des échelles, Marie-Madeleine et saint Jean soutiennent les pieds et le corps. La pécheresse est une des plus gracieuses femmes que Rubens ait jamais peintes ; son type élégant, ses beaux cheveux d'un blond si pâle qu'on les dirait presque blancs, son attitude pleine de vigueur et de charme en font le meilleur personnage du tableau, après le cadavre toutefois, dont les jambes pliées, la tête pendante et l'aspect général expriment si bien la mort. Elle est tellement préoccupée du soin de ne pas laisser tomber le Fils de l'homme qu'elle en oublie sa douleur. Le même effroi trouble saint Jean, qui, les reins cambrés, dans une posture pleine de hardiesse, ne songe qu'à bien soutenir le poids du Christ. La Vierge, tourmentée d'une inquiétude pareille, étend les mains vers le supplicié ; elle est près de saisir son bras droit. Pour Marie Salomé, elle n'a d'autre émotion que la crainte de voir le corps tomber sur elle ; en conséquence, elle relève sa robe et s'apprête à fuir. Le robuste manœuvre, qui a décloué les membres de Jésus, descend une des échelles et fait face à Joseph d'Arimathie : il a l'air de tendre l'épaule afin que la chute du Sauveur ne le culbute pas. Un large bassin de cuivre, où se coagule le sang répandu par les plaies du Christ, achève cet em-

blème de la mort matérielle, sans issue par delà le tombeau. Rien ne signale le Dieu ; la famille et les adhérents du prophète ne croient point eux-mêmes à sa divinité. Une seule considération les occupe : enlever sa dépouille de l'instrument infâme sans être accablés par sa pesanteur. Dans aucune œuvre d'art, le scepticisme, ou pour mieux dire l'incrédulité n'a plus nettement arboré ses maximes, et la profondeur même de la composition ne la rend que plus audacieuse. Depuis deux siècles pourtant le clergé d'Anvers admire cette œuvre énigmatique, sans en pénétrer le sens redoutable (1).

Pierre-Paul a représenté cinq fois le même épisode : quatre fois avec le pinceau et une fois avec le crayon. Le drame de la mort ne plaisait pas moins que celui de la vie à son imagination shakespearienne. Le tableau du musée de Lille, exécuté jadis pour les capucins de l'endroit, tableau où ne se montre pas d'une manière aussi apparente la funèbre pensée qui domine la scène d'Anvers, la laisse pourtant apercevoir dans sa tragique magnificence. Avec son corps pâle, son front et son visage maculés de sang, ses lèvres bleues, ses yeux clos et ensanglantés au bord des paupières, le Fils de l'homme est terrible à voir. La composition diffère à certains égards. Le corps du Sauveur est placé en travers sur l'épaule de saint Jean, qui exprime par son attitude, par ses muscles tendus, combien pèse sur lui le cadavre inerte. Sainte Madeleine, navrée de douleur, baise en frémissant la main du Christ ; la Vierge a saisi le bras et considère le blême visage de son fils, qui pend sur le sien : ses regards trahissent une profonde

(1) Rubens a emprunté à Daniel de Volterre et à Baroche quelques dispositions matérielles de sa Descente de croix, mais l'idée qu'il y a mise, l'unité parfaite qui la distingue et les détails de l'exécution lui appartiennent complétement. Gaspard van Opstal, peintre d'un grand mérite, copia très-habilement ce tableau, en 1704, pour le maréchal de Villeroi. Sa reproduction ornait le château de Versailles à la fin du siècle dernier ; j'ignore ce qu'elle est devenue.

émotion. D'autres changements varient le thème sinistre. Le peintre a donné aux sentiments affectueux une plus grande place dans ce tableau que dans celui d'Anvers. Il est d'ailleurs d'un éclat admirable, d'une beauté de nuances qui étonne, même chez Rubens, et d'une conservation parfaite.

Le grand peintre belge a encore traité un motif analogue dans une page qu'on voit au musée d'Anvers. Le martyr descendu de la croix y repose sur une pierre. De quel terrible sommeil il est endormi ! Quelle puissance ranimera ce corps dont tous les éléments réclament une partie et dont l'hôte prétendu, cette âme que l'on nomme immortelle, a cessé de vivre, quand le cœur a cessé de battre?

On sourit malgré soi, en lisant dans certains volumes belges que la pieuse influence d'Albert et d'Isabelle a développé le génie de Rubens, que son talent est fils de l'Église. Sa dévotion, je crois, ressemblait fort à celle de Gœthe, dévotion d'artiste qu'un épisode chrétien peut émouvoir, mais qui garde son plus sincère attachement, d'un côté pour la nature et de l'autre pour son art. Dans mainte occasion, je devrais dire dans presque toutes les circonstances, l'illustre Flamand ne se laissait guider que par sa fantaisie. Les nécessités même de son sujet et les lois de la raison ne le dominaient pas toujours. Il allait jusqu'à dédaigner les convenances, pour suivre ses caprices. Sa règle souveraine était la manière dont son intelligence se trouvait disposée. S'il lui fallait peindre une scène de l'Ancien ou du nouveau Testament, lorsqu'il était dans une humeur mythologique, il donnait à son œuvre un caractère païen. Le musée d'Anvers possède une Sainte Famille prodigieusement belle sous le rapport de l'exécution et de la couleur. Mais Rubens n'a pas le moins du monde pris garde aux exigences morales d'une telle donnée. Il voulait produire un certain effet, employer

certaines formes, et ne s'est pas soucié d'autre chose. La Vierge a le type et la tournure d'une grosse marchande de fruits; saint Joseph la regarde avec l'expression d'un satyre qui va se jeter sur une nymphe endormie; par son attitude, par son air et ses traits, Jésus rappelle le Bacchus antique. On a de la sorte devant les yeux un sujet chrétien métamorphosé en scène peu édifiante.

L'*Adoration des mages*, que renferme la même galerie, est plus bizarre encore. On ne peut y voir qu'une débauche d'imagination et une sorte de jeu, par lequel l'artiste a voulu se délasser. Le premier personnage qui frappe les regards est un des princes de l'Orient, debout, vêtu d'un grand manteau rouge. Sa tête chauve flanquée de deux petites touffes de cheveux blancs, son nez en forme de bec, ses yeux enfoncés dans leur orbite, ses sourcils qui cachent les paupières, sa barbe disposée en collier, l'attitude de sa tête et l'expression de sa figure lui donnent absolument l'apparence d'un vautour : son manteau de pourpre imite un corps d'oiseau et ses pieds sortent de l'étoffe ainsi que des pattes. Le grand peintre s'est amusé à montrer un homme sous l'aspect d'un animal, et il a choisi un singulier moment pour satisfaire ce caprice. Le roi nègre, épais colosse, examine la Vierge d'un œil lascif. Le troisième monarque, à genoux devant le Christ, embrasse ses pieds d'un air stupide : son grand nez prosaïque lui donne l'air d'une charge. Un peintre habile ne peut mettre que volontairement une figure de ce genre sur le premier plan de son œuvre. Les deux esclaves portés par des chameaux sentent aussi la caricature. L'insignifiance de la Vierge et de son nourrisson ne permettent pas de s'en occuper. Mais ce qui démontre encore mieux le laisser-aller de Rubens dans ses fantaisies, c'est la noblesse des têtes et des personnages secondaires. Au point de vue esthétique, ils sont plus importants que les acteurs essentiels. Le peintre a suivi toutes les fluctuations de son

esprit, sans chercher à le maîtriser. Il a débuté d'une manière grotesque et fini d'une manière sérieuse, dédaignant les principes de la composition et les règles de la logique. Cette humeur fantasque ne l'a pas empêché de mettre au jour un chef-d'œuvre : le tableau qui nous occupe est un prodige de couleur, de richesse, de verve et d'harmonie.

Je ne me figure pas, au reste, que la dévotion du grand coloriste pût être bien sincère. Dans une ville inondée de sang par le fanatisme espagnol, où Jean Rubens avait failli périr sous le glaive, où de tristes souvenirs se dressaient à chaque pas, sur le seuil de chaque maison, des voix douloureuses devaient sortir du fond des sanctuaires, se mêler au chant des cantiques, aux murmures du vent sous les arcades, au bruit solennel de la cloche et des orgues. Plus d'une fois, sans doute, Pierre-Paul crut voir le flanc du Christ se rouvrir et des gouttes précieuses en tomber une à une, comme des larmes : le divin Pasteur s'attendrissait sur le malheureux troupeau, qu'on égorgeait, qu'on persécutait en son nom, tandis qu'il était mort pour donner aux hommes l'union, le calme et la fraternité. Rubens gardait le silence, observait toutes les pratiques du culte, sa mère lui ayant fait la leçon ; mais ce clairvoyant génie pouvait-il admettre complétement des dogmes et des rites prêchés avec la pointe du sabre, avec la hache du bourreau? Sa dissimulation n'avait rien de blâmable : nul n'est tenu d'offrir sa poitrine aux mousquets des tyrans et donner lui-même le signal du feu. La responsabilité de la faute, s'il y en a une, pèse tout entière sur les oppresseurs.

Une œuvre de Rubens, que possède le musée de Lyon, donne beaucoup à réfléchir, car elle est pleine de secrètes pensées. Elle intéresse d'autant plus que Pierre-Paul a traité deux fois le même sujet, comme s'il avait pour lui un attrait spécial, et les deux tableaux, par-

venus jusqu'à nous, ornent des galeries publiques, les musées de Bruxelles et de Lyon. La double scène a une portée morale bien singulière. Elle représente le Christ exaspéré contre la race humaine et voulant la détruire, après l'avoir sauvée : la Vierge et saint François d'Assise intercèdent pour elle. L'histoire ou la légende du moine extatique ne renferme aucun épisode qui ait pu motiver une conception pareille, et le biographe Michel la trouve scandaleuse. « Malgré l'extravagance de cette composition, donnant lieu aux censures des évêques, au blâme des hérétiques, l'œuvre est belle, dit-il, et respire en tout la grandeur de l'art du pinceau (1). » La toile de Bruxelles, peinte pour les Recollets ou Franciscains réformés de Gand, a dû être exécutée la première. On y voit Dieu le fils, irrité des crimes de la terre, qui s'élance du ciel, la foudre à la main, pour anéantir le globe misérable, où rampe dans la boue la perversité humaine. Il veut arrêter d'un seul coup cette orgie sanglante, exterminer la race et incendier le repaire. Le monde va périr, condamné à mort par sa propre infamie, quand la Vierge s'interpose, en montrant au Christ indigné le sein qui l'a nourri. Elle est vêtue de noir, elle porte le deuil, non pas de son époux céleste, mais de la vertu, de l'honneur, de la justice et de la pitié. Réussira-t-elle? Apaisera-t-elle la divine colère? On pourrait en douter ; mais saint François d'Assise lui vient en aide, saint François, le type de la charité chrétienne, qui avait fait serment de ne jamais refuser l'aumône à un pauvre, le symbole de la douceur évangélique, dans le sein duquel les petits oiseaux se réfugiaient et qu'un agneau suivait partout, comme son emblème : la terreur sur le visage, il entoure de ses bras et protége de son corps la planète menacée. Dans

(1) *Histoire de Rubens*, p. 192. J'ai corrigé un peu le style barbare de ce passage.

le paysage qui compose le fond du tableau on voit énergiquement représentés les forfaits où semble se délecter l'espèce humaine : le vol, le meurtre, l'incendie et autres iniquités. La facture expéditive, sévère et dramatique dénote une fiévreuse inspiration.

Les Dominicains d'Anvers, ne comprenant point le sens caché de ce tableau, en demandèrent une variante à Rubens, pour le maître-autel de leur église, ou le laissèrent exprimer une seconde fois son opinion secrète sur la dépravation et la barbarie de son époque. Cette nouvelle toile, qui a de tout autres proportions (1), fut donnée en 1811, par Napoléon Ier, au musée de Lyon, où elle est restée. Elle a le même sens, exprime la même pensée douloureuse ; mais diffère dans l'ordonnance : elle est surtout moins grave, moins tragique. Le premier élan d'indignation était calmé. La Vierge, au lieu d'un noir costume, porte un manteau bleu, glacé de vert et semé d'étoiles d'or. Elle occupe seule, avec Jésus, toute la partie supérieure de la toile. Le Christ blond, irrité, indigné, mais non transporté de fureur, se tient sur un pied, dans l'attitude d'un homme qui concentre sa force et équilibre son corps, pour frapper un coup terrible. La fille de David, blonde comme le Rédempteur, implore tranquillement sa pitié : rien n'altère les lignes de sa figure placide et coquette.

Au-dessous d'eux, le globe du monde, étreint par le serpent comme une proie définitive, a pour intercesseurs une troupe nombreuse de personnages, saint François d'abord, puis ses collègues en béatitude, Dominique, Georges, Augustin, Charles Borromée, Ignace, Sébastien, puis leurs célestes compagnes, Madeleine, Catherine et autres bienheureuses. Saint Dominique, pour

(1) Le tableau de Bruxelles mesure 4 m. 5 c. de haut, sur 2 m. 75 c. de large ; celui de Lyon, 3 m. 51 c. de haut, sur 5 m 61 c de large.

protéger le monde, l'abrite avec terreur sous un pan de son manteau noir : sa grasse et robuste figure, au sombre pelage, exprime en même temps l'effroi et la pitié. Ce qui est plus saisissant encore, c'est le visage contracté de saint François, les yeux effarés, injectés de sang, qu'il tourne vers le Seigneur. Mais là s'arrête l'émotion, là finit le drame : l'indomptable fantaisie de l'artiste reprend bientôt sa liberté. Saint Georges regarde tranquillement en l'air Jésus qui brandit la foudre (1). Saint Sébastien, grand jeune homme tout nu, au type vulgaire, contemple avec indifférence la céleste menace. Sainte Catherine, agenouillée sur sa roue et tenant une palme à la main, n'éprouve pas plus d'inquiétude : c'est une grosse matrone aux cheveux blonds, couleur de paille ; elle a dû vendre du fromage et des harengs saurs, dans quelque étroite et sinueuse rue d'Anvers, une de ces rues toujours humides, où flotte, soir et matin, une bleuâtre vapeur.

Derrière le sombre Dominique, dont les cheveux noirs, la peau bistrée, comme celle d'un Espagnol, frappent vivement l'attention, apparaissent, blanches et roses, les figures des deux Italiennes, qui posaient à Paris devant Rubens, qui lui ont fourni les types de ses Néréides dans le *Débarquement de Marie de Médicis*, les sœurs Capaïo, et la première femme du maître glorieux, Isabelle Brandt, morte en 1626.

Ce que ma plume ne pourrait exprimer, c'est le brillant spectacle offert aux yeux par cette composition, la variété admirable des types, la richesse de la couleur, la science des demi-teintes et des gradations, l'habileté des contrastes, les noirs audacieux jetés en pleine lumière sur des teintes délicates, sans produire la moindre apparence de dureté. Ce luxe d'exécution et les

(1) L'étude savante que Rubens avait faite pour la tête de ce personnage, vue en raccourci, orne maintenant la galerie Lacaze.

personnages accessoires détruisent la sombre unité du drame, où ne figuraient que la colère de Jésus et les symboles de la miséricorde. Mais l'opulence de la mise en scène et la beauté du travail compensent l'affaiblissement du caractère moral. Les splendeurs de la palette se jouent à travers l'idée, sous la main plus calme du grand maître.

L'emportement tragique manifesté par ces deux toiles aurait lieu d'étonner, chez un homme tranquille et prudent comme Rubens, si des faits maintenant connus du lecteur n'en révélaient la cause et n'en expliquaient le sens intime. Pierre-Paul, qui vivait au milieu de la guerre de Trente ans, qui voyait les Cosaques du Don arriver jusque dans les provinces belges, qui rencontrait souvent au milieu des rues des malheureux condamnés à mort pour crime de sorcellerie, traînés au supplice par des soldats espagnols, la pâleur sur le front, le désespoir dans les yeux, la bouche contractée par l'horreur et l'épouvante, Rubens, entouré de sang, de carnage, de ruines et de désespoir, de fausse piété, de tribunaux catholiques, éprouvait par moments des accès de misanthropie amère et de sombre indignation. La prudence lui commandait de veiller sur ses paroles, de ne point trahir les généreuses émotions qui précipitaient les battements de son cœur. Il gardait le silence, cachait son angoisse, maîtrisait sa colère, indiquait seulement de loin en loin, dans une composition emblématique, les afflictions et les révoltes de sa conscience. Il était comme certains parages des grandes mers, tranquilles à la surface, mais troublés en leurs profondeurs par de sinistres commotions. Shakespeare écrivait : « Ignores-tu que, dans notre époque infâme, la vertu doit demander pardon au vice, tomber à ses genoux et le fléchir, pour qu'il lui permette de faire le bien ? » Le maître d'Anvers personnifiait sa colère sous les traits du Rédempteur, qui, las de pardonner, regrettant son sacrifice, trans-

porté de haine contre la race ignominieuse pour laquelle il est mort, veut la détruire et en purger le monde. Ou bien, si le Christ vengeur n'était point sa représentation idéale, s'il suposait que Jésus même devait éprouver ces crises d'indignation, l'image en devient plus saisissante et plus dramatique. Rien ne saurait être moins orthodoxe, le licencié Michel a raison ; mais les contemporains de l'artiste, mais les moines obtus ne comprenaient pas ce terrible anathème, et le grand homme avait la satisfaction d'exprimer dans une langue supérieure, inaccessible au vulgaire, les émotions douloureuses qui l'obsédaient.

Il existe à Bruxelles, chez M. Dusart, un portrait du moine dominicain Michel Ophoven, qui était le confesseur de Rubens, comme l'indique une ancienne gravure de ce tableau par Nicolas van den Berghe. Il a le pouce de la main gauche passé entre son buste et sa ceinture, et lève à demi la droite, dans une attitude oratoire. Son large front, ses yeux pleins de sagacité, de raison et d'indulgence, son nez régulier, sa bouche élégante et fine révèlent un homme supérieur; le fanatisme ne pouvait obscurcir l'entendement de ce digne solitaire, qui fut plus tard évêque de Bois-le-Duc, et je gagerais qu'il discuta maintes fois avec Rubens, sans préventions et sans étroitesse, des points de doctrine. Ce devait être aussi, à l'occasion, un agréable camarade. Sa bonne et intelligente figure corrobore mon opinion sur les sentiments religieux de Pierre-Paul (1).

Un tableau du musée de Lille inspire à cet égard des idées qui mèneraient fort loin, si on voulait s'y abandonner. Au sommet d'un roc nu, en face de la caverne

(1) Michel Ophoven, né à Bois-le-Duc, était d'abord prieur du monastère des Dominicains ou Frères prêcheurs, à Anvers; il y mourut le 4 novembre 1637 et fut enterré dans leur église, où on lui éleva un monument qui le représentait vêtu de ses habits pontificaux et agenouillé devant un autel.

nommée la Sainte-Baume, Madeleine est près d'exhaler son dernier soupir, assistée de deux anges, qui la portaient chaque jour dans ce lieu désert. L'un d'eux soutient par les aiselles la pénitente à demi couchée, tandis que l'autre supporte un de ses bras et regarde le ciel entr'ouvert, d'où tombe sur la figure de la sainte un flot lumineux. On ne peut rien voir de plus tragique, de plus terrible, que l'abandon maladif de la pécheresse, le bouleversement de ses traits, le désordre de ses cheveux et les lignes même de son costume. Qu'aperçoit-elle au milieu des nues, dans le mystérieux espace que nous ne découvrons point et qui semble fasciner ses regards? Quelle atroce vision lui apparaît? Son visage n'exprime que l'effroi, que l'horreur de la mort. Nulle espérance ne calme et n'adoucit l'affreuse lutte. La patiente ne croit donc point à la rédemption, à la vie future, aux promesses d'un bonheur éternel, puisque les douleurs de l'agonie et les ténèbres du tombeau la préoccupent tout entière?

Lorsque Rubens prend aux sérieux les épisodes des livres saints et de l'histoire de l'Église, ils ne l'intéressent guère que par leur côté dramatique. Ses érections et dépositions de croix, ses tableaux du Calvaire, ses nombreuses scènes bibliques, ses effroyables martyres, comme celui de saint Liévin, sont là pour le prouver. Il y cherche le mouvement, la passion, la terreur, bien plus que l'effet religieux. Contemporain de Shakespeare, il a une foule d'analogies avec le grand homme : on admire chez eux la même étendue d'esprit, la même souplesse, la même profondeur, la même verve et la même énergie. Venus au monde à la fin du seizième siècle, après des temps de luttes affreuses et quand ces troubles n'étaient pas terminés, ils représentent parfaitement les agitations qui allaient finir. Aussi ont-ils porté le sentiment tragique à sa plus haute puissance. Tout remue, tout frémit, tout pleure ou tressaille de

plaisir, tout menace ou combat dans leurs ouvrages.

Une scène de la Bible, qui orne le musée de Brunswick, respire la sombre énergie de Macbeth. Dans une chambre close, Judith, robuste flamande au type guerrier, aux seins énormes, vient de couper la tête d'Holopherne. Le sang a jailli sur ses mains, sur ses poignets. Elle tient de la droite le glaive du sacrifice ; de la gauche, elle présente à sa domestique le chef grimaçant du capitaine, qu'elle porte par les cheveux. La caméiste, pour mieux voir la face de l'oppresseur châtié, prend la tête par le menton et penche sa torche, qui éclaire le drame d'une sinistre lumière. Une variante du même sujet nous montre la veuve héroïque luttant contre le farouche envahisseur, qui lui mord la main gauche, pendant qu'elle enfonce la lame dans son cou à demi tranché (1). Madrid possède une image plus terrible encore. « Médée, folle de fureur, présente à Jason la tête d'un de leurs enfants qu'elle vient d'égorger, spectacle atroce, dit M. Viardot, d'une incroyable énergie et d'un effet irrésistible (1). »

L'analyse d'un tableau de Rubens montrera quelle était, à cet égard, la force de son génie. On voit dans la pinacothèque de Munich une toile admirable, qui figure le *Massacre des innocents* (2) ; l'action se passe devant le prétoire même d'où a été lancé l'ordre sanguinaire. A la droite du spectateur s'élève le palais de la Justice, que l'on pourrait appeler aussi bien le repaire de l'iniquité. Quatre soldats en gardent le vestibule, où l'on monte par cinq marches : ni prières, ni réclamations ni pitié ne peuvent y avoir accès. Deux magistrats, assis

(1) Gravé par Galle.

(2) *Les Musées d'Espagne*, page 97. Les personnages ne sont pas ceux que l'auteur indique : le tableau a pour sujet Progné et sa sœur Philomèle montrant à Térée la tête de son fils, dont elles lui ont fait, à son insu, manger le corps.

(3) Elle ornait, au dix-septième siècle, la collection du duc de Richelieu, à Paris. Gravée par P. Pontius.

comme dans un tribunal, président au carnage. Leur cruelle sentence est affichée près d'eux, sur un pilier : or, deux bourreaux, tenant par les pieds deux pauvres petits enfants, leur brisent la tête contre ce pilier même; un monceau de jeunes victimes en cache déjà la base. Un troisième pourvoyeur de la tombe apporte à ses camarades d'autres nourrissons, afin que la besogne ne leur manque pas; un des innocents, tourné vers sa mère, lui tend les bras pour implorer son secours; la malheureuse femme escalade les montées avec toute la fougue des extrêmes douleurs, mais un soldat l'arrête, en lui barrant le passage à l'aide de sa pertuisane. Sur les degrés, une autre mère, navrée de chagrin et comme en démence, presse dans ses bras et couvre de baisers son enfant qui expire. Elle ne voit, n'entend plus rien; sa suivante est contrainte de la tirer, pour qu'elle s'éloigne des soldats et se préserve elle-même du péril. Je le demande : pourrait-on trouver une conception plus tragique, une plus sanglante ironie de la justice humaine?

Mais ce n'est là, pour ainsi dire, que l'exposition et le premier acte du drame, exposition pleine d'une funèbre grandeur. Dans le centre du tableau, une matrone, les bras levés, la figure et les yeux tournés vers le ciel, tenant dans ses mains un lange sanglant, demande vengeance du crime qu'elle maudit. D'autres mères essaient de défendre leurs nourrissons : l'une mord au bras le sbire qui lui arrache son fils; l'autre, tenant avec force le sien par la main, résiste à un soldat, quoique l'infâme lui appuie sur la gorge le pommeau de son épée. La rudesse et l'emportement du cruel émissaire, l'exaltation nerveuse et l'opiniâtreté de la femme sont rendus à merveille, aussi bien que la peur et la délicate organisation du jeune enfant. Ce groupe est admirable sous tous les rapports. Une troisième mère, renversée sur le devant du tableau, saisit à pleine

main la lame tranchante dirigée contre la faible créature qui lui doit le jour, pendant qu'une vieille tire de son côté le soldat par les cheveux, en laissant voir sur son visage toute la fureur dont elle est animée. Près de là, une jeune femme, sans prêter la moindre attention au tumulte et aux cris, lève ses bras désespérés vers un satellite d'Hérode, qui tient par les pieds son enfant et va l'écraser contre le socle d'une colonne.

Sur la gauche, la lutte n'est pas moins acharnée, pas moins tragique. Regardez cette mère qui, pour protéger son fils, dont on ne l'a pas encore séparée, enfonce ses ongles dans les flancs d'un bourreau, tandis qu'une seconde femme lui déchire la figure, pour venger la mort de son fils, tenu par le misérable sous le glaive d'un autre soldat. Quatre petits cadavres, étendus sur la terre et inondés de sang, accroissent la terreur que fait naître ce coin du tableau. Une jeune épouse colle avec désespoir son visage contre celui de son fils égorgé, se baignant elle-même dans le sang et dans les larmes. Un chien, qui s'avance par-dessus le corps d'une des victimes, lape le rouge liquide dont la terre est trempée. Les restes d'un vieux palais et quelques bâtiments s'élèvent, de ce côté, derrière les personnages.

Sur le second plan, on voit deux hommes, des pères sans doute, qui, les mains crispées et armées de pierres, s'en vont à regret et expriment, par leur physionomie comme par leurs attitudes, le désir de châtier les complices du tétrarque. Plus loin, quelques femmes se sauvent avec leurs enfants, mais des cavaliers les poursuivent, car ils ont reçu l'ordre de ne laisser échapper aucun des innocents proscrits : un escadron surveille le massacre. Enfin, pour offrir aux yeux une perspective consolante, pour faire planer une douce image sur cette affreuse boucherie, le peintre a placé dans les nues trois anges qui répandent des fleurs, comme pour

promettre une éternité bienheureuse à la troupe des martyrs ingénus (1).

Assurément, ce tableau n'aurait pu être composé d'une manière plus profonde et plus dramatique. Shakespeare lui-même, devenu peintre, n'eût pas mieux fait. Rubens l'avait sans doute longtemps médité avant de prendre le pinceau. On connaît sa belle maxime : *Dïu incubando noctùque.* Son esprit sérieux lui fit toujours dédaigner les livres futiles (2).

Les ressources du langage nous ont permis de décrire et d'expliquer, jusqu'à un certain point, les combinaisons inventées par Rubens dans le *Massacre des Innocents.* Elles ne nous permettent, en aucune façon, d'exprimer les magnificences de la couleur. Par une opposition frappante et singulière, l'artiste a prodigué sur ce tableau les enchantements de sa palette. Jamais on n'a réuni plus d'éclat et de variété à une plus profonde et plus moelleuse harmonie. L'action est une affreuse image de la discorde ; la facture, un prodige de finesse et de suavité. Le sujet révolte la conscience, la peinture n'a que des flatteries pour les yeux. Tous les chefs-d'œuvre connus auraient peine à soutenir la comparaison avec cette toile resplendissante et veloutée. La figure la plus en vue, la mère qui implore la vengeance du ciel, ne cause pas moins de surprise que

(1) Nous nous sommes servi, pour notre analyse, de la description tracée par De Piles avec beaucoup d'intelligence. Il est assez remarquable que la première étude sur Rubens, digne de ce grand homme, soit due à un Français, la France n'étant point le pays de la couleur ni de la fougue dans les beaux-arts. L'appréciation enthousiaste de l'auteur nivernais peut même passer pour le meilleur morceau de critique d'art antérieur à notre siècle : nous le recommandons au lecteur. Voyez le livre intitulé *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, par M. De Piles. 1 vol. in-12.

(1) « Je vous envoie *Scopas Ferrarianas*, que je n'ai pas lu. Je ne veux pas *bonas horas tam male collocare* que d'aller lire de pareilles sornettes, dont je suis naturellement ennemi. » *Lettre de Rubens à Pierre Dupuy*, 22 octobre 1626.

d'admiration. Elle porte une robe amarante, par-dessus laquelle se drape une simarre ou pelisse en velours noir, doublée de satin couleur d'or, ou plutôt couleur de soleil ; au milieu de la première jupe, un flot de sang a fait une longue traînée cramoisie. Le contraste violent de ces couleurs, aboutissant à la plus parfaite, à la plus séduisante conciliation, est une merveille que nul artiste n'a surpassée.

Quoique Pierre-Paul traitât d'habitude les motifs religieux avec une insouciante liberté, qui le ferait prendre pour un sceptique et même pour un impie, ce serait lui porter préjudice, le montrer sous un faux jour, que de le peindre comme hostile par système aux idées pieuses, aux sentiments dévots. S'il témoignait le plus souvent à l'égard des données chrétiennes une indifférence et même une irrévérence manifeste, il avait un esprit trop vaste, une imagination trop souple et trop riche pour ne pas voir l'autre aspect de la question, pour ne pas comprendre les ressources, les effets poétiques de l'enthousiasme religieux. Après avoir trahi la nonchalance d'un incrédule, la tiédeur d'un panthéiste, il s'emparait tout à coup d'une légende avec la ferveur d'un apôtre. C'est ainsi qu'il a représenté saint François d'Assise en extase devant le Sauveur crucifié, qui lui apparaît. Au bois funèbre pend la victime expiatoire, morte, lugubre, inondée de sang ; un flot coule de sa blessure latérale. Agenouillé, renversé fortement en arrière, les deux bras étendus, le fanatique est admirable d'expression. L'horreur, la pitié, l'enthousiasme religieux, une vénération profonde brillent dans son regard et dramatisent son attitude (1). Un autre saint François du même artiste brûle de la même passion pour le Rédempteur. La Vierge lui présente le petit Jésus, qui touche naïvement sa barbe et l'examine dans

(1) Musée de Valenciennes, n° 178.

les yeux. Par quel regard de piété profonde le digne solitaire exprime son ravissement ! La lumière, qui émane des divins personnages, illumine sa figure et va éclairer, au-dessus de lui, un groupe d'anges et de chérubins (1). Nous citerons encore, pour faire preuve d'une impartialité absolue, un tableau du musée de Vienne, où Marie, tenant sur ses genoux le cadavre de son fils, lui retire une épine de la tête : la pauvre femme est noyée dans un océan d'amour et de désolation.

(1) Musée de Lille, n° 124. Gravé par Michel Lasne.

CHAPITRE IX

GÉNIE DE RUBENS.

Comme les sots trouvent naturellement des idées absurdes, les hommes de génie en trouvent d'admirables sans effort. Rubens arrivait quelquefois à la profondeur du premier coup et, pour ainsi dire, par instinct. Les rapides ébauches dont il orna les arcs de triomphe dressés sur le passage du prince Ferdinand, lors de son entrée solennelle à Anvers, nous en offrent un exemple remarquable. Un de ces monuments éphémères, gravés par Van Thulden, montrait aux spectateurs la Guerre s'élançant hors du temple de Janus. Les yeux bandés, le visage rempli de fureur, elle porte dans sa main droite un large glaive à deux tranchants et tient de la gauche une torche allumée. Par son attitude et sa fougue inexprimable, elle semble menacer tout l'univers. Près d'elle, la Discorde, la tête hérissée de serpents, et Tisiphone, les cheveux épars, ouvrent avec efforts un des battants de la porte, pour livrer passage à la terrible déesse : Tisiphone, dans son ardeur, renverse du pied une urne pleine de sang, qu'elle n'a pas vue. La Paix, l'archiduchesse Isabelle et la Religion, les muscles tendus, le visage bouleversé par l'inquiétude, poussent de toutes leurs forces l'autre battant, pour empêcher la Guerre de se précipiter sur le monde. Mais, du revers de sa main gauche et d'un seul geste, l'extermi-

natrice fait reculer les trois puissantes matrones, qui raidissent en vain leurs jarrets. On frémit devant cette redoutable apparition.

Pour la composition matérielle, notre artiste a profité des enseignements d'Otho Venius et appliqué ses principes. Comme son maître, il équilibre toujours les formes, les tons, les lumières et les ombres. Aucune partie n'est sacrifiée, soit au moyen d'une négligence systématique, soit à l'aide du clair-obscur. Il y a sans doute dans ses tableaux des figures principales et des figures accessoires, les lois du bon sens le réclament, mais les personnages secondaires ne sont inférieurs que sous le rapport dramatique ; sous le rapport de l'exécution, le grand homme les a traités avec un soin égal. Ils ont leur part de soleil ; aucun ne se trouve noyé dans l'ombre, pour faire ressortir les acteurs de l'avant-scène, conformément au procédé du Caravage. Les fonds, les monuments, la nature et l'architecture occupent peu de place : l'homme se montre partout. Il envahit le ciel même, car Rubens n'aimait pas ces larges plaques d'azur que rien ne contre-balance et d'où la vie paraît exilée. Pour y introduire les somptueuses créatures dont raffolait son imagination, il échelonnait au second plan de vastes escaliers, montait les comparses sur des chevaux et des chameaux, ou encore semait dans les airs des groupes de petits anges et de démons. Il suivait ainsi une méthode entièrement opposée à celle des Van Eyck. Le monde inanimé lui portait ombrage, au lieu de le séduire ; plus de rêverie, plus de lointains magiques, plus de sombres cathédrales ni d'opulents châteaux. Il ne retraçait la nature qu'isolée, en de vives ébauches. Ses paysages démontrent qu'il savait aussi la rendre. Mais la synthèse de l'école brugeoise ayant fait place à l'analyse, Rubens ne mêlait pas les genres. Universel comme le peintre de l'*Agneau mystique*, il le fut d'une autre manière. Il cultiva le domaine entier

de l'art, il est vrai ; seulement il en cultiva l'une après l'autre toutes les divisions. La métamorphose qui venait de s'opérer dans la peinture, il fut contraint de la subir ; il la subit sans le vouloir, sans le savoir, sans se douter même qu'une loi le gouvernait.

La variété que l'on admire dans les autres parties de son talent, on la retrouve dans ses compositions. Il a traité bien des fois le même sujet sous des formes différentes. Au lieu de copier ses productions antérieures, il faisait un appel à son génie, et son génie répondait par une invention nouvelle.

Un genre de peinture, où l'on n'a pas encore rendu à Pierre-Paul la justice qu'il mérite, ce sont les animaux. Il a su le premier, dans les Pays-Bas, leur donner la vie, la force, le mouvement et l'expression dramatique. Snyders, son élève, ayant débuté par des natures mortes, eut beaucoup de peine à s'approprier la fougue de Rubens. Il avait trente-huit ans déjà qu'il peignait encore les bêtes sauvages d'une manière languissante, au lieu de les mettre violemment aux prises entre elles et avec les chasseurs. Aussi Rubens avait-il la conscience de sa supériorité, trouvait-il offensant qu'on le jugeât son égal. Tobie Matthew, peintre amateur et poëte, fils d'un archevêque d'York, s'exprime ainsi dans une lettre qu'il écrivait de Louvain à sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à la Haye, le 25 février 1617 : « J'ai vu enfin la réponse de Rubens à M. Gage, dont voici exactement la teneur : il ne cédera pas le petit tableau de chasse pour moins que le collier de Votre Seigneurie (collier de diamants dont l'internonce voulait se défaire). Quant à la collaboration supposée de Snyders, cet autre peintre célèbre, Votre Seigneurie et moi nous avons été induits en erreur, car je pensais comme vous qu'il y avait travaillé, chose complétement fausse, je vous assure. Dans ce morceau toutes les bêtes sont vivantes, occupées à fuir ou à se

défendre, actions où Snyders demeure infiniment au-dessous de son maître, et Rubens dit qu'il se formaliserait, si on le comparait avec lui à cet égard. Le talent de Snyders consiste à représenter des animaux immobiles et surtout des oiseaux morts. Le travail de sa main que Votre Seigneurie, M. Gage et moi avons considéré avec tant de plaisir, était un groupe d'oiseaux tués, dans une composition figurant Diane escortée de ses nymphes toutes nues, comme Rubens l'assure, comme M. Gage l'avoue et comme je me le rappelle fort bien moi-même à présent. Voilà l'origine de votre erreur et de la mienne (1). »

Le jugement porté par Rubens sur son talent, comme peintre d'animaux, n'empruntait rien aux illusions de l'amour-propre. Ses chasses, ses combats de tigres et de lions, et même ses bêtes féroces immobiles, me paraissent éclipser tout ce qu'on a fait en ce genre. Personne n'a égalé son fameux tableau de Munich, la lutte de trois piétons et de quatre cavaliers contre un lion et une lionne. Un Arabe enveloppé de son bournous et précipité de son cheval par un lion, qui lui mord le ventre, forme le principal incident et occupe le milieu du tableau. Sa monture, dont la bête féroce déchire l'épaule avec les griffes de sa patte gauche, se cabre épouvantée. Il faut voir comment le roi des ardentes solitudes, cramponné à ses deux victimes, contracte sa mâchoire, en plissant son mufle. Des os seraient broyés sous un si terrible effort; aussi le visage du Bédouin exprime-t-il une atroce douleur. Les autres cavaliers s'acharnent contre le lion, le frappent de la lance et de l'épée ; un des chevaux, une magnifique bête, lui lance une ruade à lui briser les reins. A travers cette mêlée, la lionne presse à terre, sous ses deux pattes, un piéton renversé

(1) Sainsbury : *Original unpublished papers, illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens, as an artist and a diplomatist*, pages 17 et 18.

qu'elle menace de sa gueule béante et qui se défend à coups de rapière ; son voisin, par bonheur, va le secourir. Le troisième chasseur sans monture est déjà mort. Les hommes, les destriers, les animaux sanguinaires, les armes, les costumes se mêlent, se tordent, produisent un effet d'autant plus grand que la toile est énorme (1).

Bien plus tranquilles, mais non moins dramatiques, nous apparaissent les monstres africains du musée de Dresde. Ils ne luttent pas, ils ne sont pas poursuivis, mais une chasse a lieu à quelque distance, au fond du tableau. Un lion, un tigre et une tigresse occupent les premiers plans. Le lion, qui écoute le bruit de la chasse, rugit d'une manière menaçante et bat ses flancs de sa queue. C'est la nature même, c'est le roi du désert dans son inquiétante majesté. Sur une éminence, le tigre dévore un lapin, gibier vulgaire qu'il a saisi à défaut de plus noble proie. Aussi près que possible du spectateur, la tigresse, couchée sur le flanc, se laisse teter par ses petits. Elle est magnifique, cette terrible mère, avec son regard oblique et farouche, avec ses yeux injectés de sang. Il y a dans toute la composition une vérité tragique : bien qu'immobiles et fictifs, ces animaux sont vivants, sont terribles, causent presque de l'effroi. Ils prouvent à quel point l'artiste avait un sentiment profond de la nature, sous tous ses apects et sous toutes ses formes (2).

(1) Huit pieds de haut sur onze de large. Galerie de Munich, n° 245, première série. L'auteur en fit une copie, mentionnée en ces termes sur la liste de tableaux qu'il offrit, le 28 avril 1618, à sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à la Haye : « Une Chasse d'hommes à cheval et de lions, commencée par un de mes élèves, mais entièrement retouchée de ma main, d'après celle que j'avais faite pour le sérénissime duc de Bavière ; 8 pieds sur 11..... 600 florins. » C'est donc bien l'original que possède la galerie de Munich, et le catalogue le désigne à tort comme étant la reproduction. Rubens voulait échanger celle-ci et les autres tableaux contre des marbres antiques.

(2) Musée de Dresde, n° 834.

Des animaux qui ne luttent pas, qui ne menacent pas, qui ornent seulement comme des emblèmes une toile de Rubens, provoquent aussi l'admiration. Le tableau est une image symbolique des quatre parties du monde, figurées par leurs principaux fleuves. Sous un pavillon, au bord de la mer, sont assis les dieux mythologiques : au milieu, le Maranhon ; à droite, le Nil, tenant une négresse dans ses bras ; derrière le Nil, le Danube ; à gauche, le Gange, que désigne une tigresse allaitant ses petits. Ces personnages allégoriques, d'un puissant caractère et d'une vérité frappante, sont groupés de la manière la plus ingénieuse ; les petits amours brilleraient comme des exceptions parmi toutes les images de la grâce et de la naïveté enfantines, où Pierre-Paul n'a eu d'égal que Murillo. Ce qui domine néanmoins comme perfection, ce qui éveille l'enthousiasme, ce sont les animaux servant à caractériser les diverses parties du monde. Rien n'est plus admirable que la tigresse allaitant ses petits, sur laquelle voudrait fondre un crocodile retenu par des Amours. La donnée ne signifie rien, ou ne signifie pas grand'chose ; l'image est pleine d'une poésie franche et originale, étonne par sa magnificence, que les mots ne peuvent décrire (1).

C'est une manie, une fâcheuse habitude, que d'attribuer à Snyders et à Pierre-Paul réunis tous les tableaux où des figures, évidemment peintes par Rubens, sont groupées avec des animaux. Quand il voulait représenter des bêtes cruelles ou inoffensives, le maître infatigable n'avait nul besoin de recourir au talent de son élève. Il a donc exécuté seul maint ouvrage, que les catalogues prétendent fait en collaboration avec Snyders. Telle est une chasse émouvante qui appartient à

(1) Musée de Vienne, salle IV, n° 10 ; un peu plus fort que nature ; 6 pieds 7 pouces de haut, sur 9 pieds de large. *Wien's Gemälde gallerien*, page 132.

la Prusse (1). Sept chiens y exterminent un cerf, pendant qu'une nymphe le perce d'un épieu. Près de la belle impitoyable, un chasseur brandit son javelot, une seconde nymphe tend son arc, un piqueur souffle dans une trompe. Au second plan, la biche fait des efforts inouïs pour gagner un lieu sûr. Le cerf désespéré, les limiers qui harcèlent le pauvre quadrupède, qui lui mordent le poitrail, la croupe, les oreilles, la biche qui fuit avec terreur, sont saisissants d'énergie, de passion et de vérité. Les personnages semblent froids en comparaison. Snyders faisant pâlir la verve de Rubens, c'est une histoire invraisemblable ! De grande dimension, peinte dans les tons clairs, l'image a d'ailleurs une harmonie générale si flatteuse pour l'œil que deux mains différentes n'eussent pu obtenir un si suave accord. Pierre-Paul lui-même a fait peu de tableaux d'une gamme aussi douce ; et par un de ces contrastes qui lui plaisaient, il a couronné la lutte sanguinaire d'un ciel mollement nuageux, où s'ébauchent çà et là des plaques d'azur.

Rubens cependant ne traitait pas toujours des scènes qui rendaient la véhémence et le drame nécessaires. Il exécutait parfois de grands tableaux décoratifs, dans lesquels il déployait, comme Paul Véronèse, tout le luxe de son imagination et tous les trésors de son pinceau. Le motif ne pouvant impressionner le spectateur, c'était par l'exécution qu'il fallait le captiver. Une des plus étonnantes productions de ce genre, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, orne l'église des Augustins, à Anvers. Les quatre personnages principaux, Marie, Joseph, le Christ et sa chaste épouse, sont exhaussés, à la porte d'un temple, sur une estrade d'architecture, qu'environnent une foule de saints, de saintes et d'apôtres. On ne peut rien voir de plus ingénieux et de plus somptueux.

(1) Musée de Berlin, n° 774 ; 5 pieds 8 pouces de haut, sur 15 pieds 3 pouces 3/4 de large.

Les portraits de Rubens forment deux classes. Les uns portent manifestement le caractère de l'improvisation. Il les commençait et les terminait peut-être en moins d'une journée. Tout y vit cependant, tout y est à sa place : le pinceau, en courant, a donné le relief et l'expression. Les autres, plus lentement, plus soigneusement travaillés, attestent la haute importance que le maître attachait à ce genre et que prouvent les vingt effigies copiées par lui-même d'après le Titien, dont il avait orné sa rotonde. Parmi ces chefs-d'œuvre brillent au premier rang les nombreuses images de ses deux femmes, que le grand homme se plaisait à peindre, en signe d'affection, dans leurs divers atours. La plus charmante peut-être, si l'on osait choisir, serait la toile qui nous montre Hélène Fourment assise dans une galerie ouverte et tenant son fils aîné sur ses genoux (1). Elle est splendidement vêtue, porte un chapeau à larges bords, couronné de plumes blanches, et une robe presque royale ; une dentelle large d'un pied pend au-dessous de la collerette. Sur aucune de ses effigies elle n'a les traits plus délicats, l'œil plus fin, la bouche plus gracieuse, le nez mieux fait, les cheveux disposés avec plus de goût, les seins plus coquettement offerts en spectacle. Un autre portrait d'Hélène compte parmi les joyaux de la galerie du Belvédère. Elle y est peinte de toute sa grandeur, à peine habillée d'une pelisse flottante et garnie de fourrure, qui, au lieu de cacher ses formes, les met en relief par l'opposition de teintes obscures. Les chairs sont de la plus merveilleuse délicatesse, d'une fraîcheur et d'une magnificence que Titien a pu seul égaler. Le soin extrême de la facture donne lieu de penser que l'auteur avait peint pour lui-même cette ode passionnée, ce chant d'amour et de joie.

Une autre image de femme, devenue très-célèbre,

(1) Collection de Munich, n° 279, 1re série.

mérite une attention particulière : c'est le fameux *Chapeau de paille*, retraçant une demoiselle Lunden, que Rubens avait failli épouser, après la mort d'Isabelle Brandt (1). Le mariage n'eut pas lieu pour des motifs que l'on ignore : mais de cette union projetée le grand peintre avait conservé un poétique souvenir, et il exécuta le portrait avec une sorte de tendresse. Une tradition vague de ce dessin conjugal a été métamorphosée par le peuple ou les chroniqueurs en anecdote libertine : on a imprimé, les badauds répètent, que l'illustre coloriste, bien que marié une seconde fois, serait devenu amoureux de mademoiselle Lunden, aurait obtenu ses faveurs et, pour célébrer ses joies furtives, aurait consacré à l'enchanteresse les plus somptueuses couleurs de sa palette. Comme si, dans tous les cas, la beauté, la grâce et l'intelligence ne pouvaient charmer un homme supérieur sans l'attrait d'une liaison clandestine ! Il y a pour le génie de hautes séductions, qui dominent même la volupté. On ne le comprend guère de notre temps : mais les chefs des grandes époques, les fondateurs d'écoles le comprenaient, et Rubens était un fondateur d'école.

Non-seulement l'anecdote relative à mademoiselle Lunden ne s'appuie sur aucune preuve, mais elle est invraisemblable. La belle Anversoise appartenait à une des meilleures familles de sa ville natale. Rubens entretenait avec ses parents des relations de noble amitié : Nicolas Lunden épousa plus tard Élisabeth, une de ses trois filles. Jamais l'idée ne lui serait venue, sous ses cheveux gris, de séduire une jeune personne bien élevée. Justement, à cette époque, il idéalisait, il poétisait, ainsi qu'on vient de le voir, Hélène Fourment, sa seconde femme, sur un grand nombre de toiles : les œuvres où elle trône comme une reine des contes de

(1) Descamps, chapitre sur Rubens.

fées, où il paraît solliciter pour elle l'admiration de l'univers, sont des attestations de bonnes mœurs. Un peintre d'ailleurs a besoin de types, de types variés même, comme un dramaturge, un romancier ont besoin de caractères. Mademoiselle Lunden passait, à tort ou à raison, pour la plus belle personne des Pays-Bas. Rubens partageait peut-être l'opinion commune et, s'il la regardait comme trop flatteuse, sa jeune compatriote n'en restait pas moins un très-beau modèle. Ce fut pour lui-même qu'il exécuta son image, car elle se trouvait dans son hôtel au moment de sa mort, et porte le n° 122 sur son inventaire.

Le type de mademoiselle Lunden pourra ne pas plaire à tout le monde, mais il est frappant et original. Un beau front, bien modelé, de grands yeux que couronnent des sourcils touffus, un nez régulier, mais un peu fort, une jolie bouche et un élégant ovale composent un ensemble attrayant, que rehaussent la blancheur de la peau, l'éclat du teint et la finesse des carnations. Elle semble réfléchie, attentive, défiante même et timide, portée à observer les gens qui l'approchent et à se tenir sur la réserve. Elle porte un grand chapeau de velours noir, transformé, par une métonymie incompréhensible, en chapeau de paille : il ombrage le haut de la figure, et abritant, pour ainsi dire, les yeux et le regard, avive, rend plus frappante l'expression inquiète et soupçonneuse. Et les mèches folles, égarées à droite et à gauche, semblent elles-mêmes avoir peur. Le maintien est en harmonie avec le caractère général du type. Mademoiselle Lunden a les bras croisés au-devant de sa taille, comme une jeune personne modeste, qui évite les attitudes fières et les gestes décidés. La main droite presse le bout d'une écharpe. Un seul détail ne répond point au sentiment moral dont toute l'image est pénétrée : la chemisette s'écarte pour laisser voir les deux seins nus, pressés l'un contre

l'autre et dominant le corsage noir. Ils semblent provoquer l'attention et solliciter le regard. Mais c'était une mode de l'époque; Rubens a toujours représenté ainsi vêtue sa jeune femme Hélène Fourment : la poitrine découverte de la belle Anversoise n'a donc pas la moindre signification. Elle n'atténue pas son air de prudence timide et inquiète. Mademoiselle Lunden, avec cet esprit craintif, devait peser chacune de ses paroles, redouter les mauvais propos, être chaste même en imagination. La chronique ne pouvait donc plus mal choisir l'héroïne d'un amour tardif, qui eût exalté le vieux Rubens, peu entreprenant d'ailleurs et peu sensuel, comme beaucoup de grands hommes. Il a su exprimer admirablement son caractère, il l'a fait vivre sur la toile; mais leur intimité n'a pas franchi les bornes d'un poétique souvenir, d'un accord idéal entre le peintre et son modèle.

Le portrait de mademoiselle Lunden, quand Pierre-Paul fut couché sous la terre, devint la propriété de son gendre, Nicolas Lunden, et resta un siècle et demi dans la famille. D'autres morceaux d'élite tenaient compagnie à ce chef-d'œuvre. Louis XV ayant fait une excursion à Anvers en 1746, après les victoires de Fontenoy et de Raucoux (la France, sous ce roi corrompu, gagnait encore des batailles), voulut voir la collection illustrée par son origine et sanctionnée par le temps. Il admira beaucoup, dit-on, un paysage de Rubens, dont il offrit 12,000 florins de Brabant, somme importante que l'on refusa (1). Mais il admira bien plus encore le portrait de mademoiselle Lunden et témoigna un désir extrême de l'acquérir : ses propositions étaient acceptées, l'affaire allait se conclure, si une brusquerie ou une impolitesse de la propriétaire n'avait fait rompre la négociation. Michel ne spécifie pas le genre d'in-

(1) Ce paysage a été gravé par Lucas van Uden; il porte les deux signatures : *P P. Rubens pinxit. — L. van Uden fecit.*

convenance qui blessa le prince. Quand son volume parut, en 1771, la toile appartenait encore à la famille Lunden. Que devint-elle après cette époque ? Elle demeura sans doute quelque temps encore dans la famille, puis le souffle orageux qui bouleversait l'Europe l'atteignit, l'emporta, comme bien d'autres objets précieux. Au commencement de notre siècle, l'élégante image se trouvait chez M. Stiers d'Aertselaar. Vendue aux enchères après sa mort, en 1822, elle fut transportée à Londres, où le célèbre ministre et amateur, Robert Peel, l'acheta de John Smith. La Galerie nationale l'ayant acquise en 1871, elle est maintenant abritée contre la malveillance du destin, livrée sans obstacle aux regards studieux, autre avantage dont les historiens, critiques et amateurs ne méconnaîtront pas l'importance, car il faut pouvoir examiner à son jour et à son heure les productions d'élite : on ne les comprend bien, on n'en sent toute la valeur que dans la même disposition morale qui les a inspirées. Alors seulement il y a complète sympathie entre l'auteur et le juge ; alors seulement l'idée de l'artiste, la poésie de l'œuvre apparaissent sans voile et comme en pleine lumière.

On vante beaucoup le portrait de l'archiduc Ferdinand, qui orne à Vienne la collection Esterhazy et dans lequel on admire le superbe dessin des formes, la dignité de l'expression, le frais éclat des chairs. Une image équestre du même prince, conservée à Madrid, ne le cède en aucune façon au tableau de Vienne. Au-dessus du Cardinal-Infant plane une Renommée accompagnée d'un aigle, en souvenir de la bataille de Nordlingen, où ce prélat belliqueux avait aidé les Autrichiens à remporter la victoire et que l'artiste a représentée en perspective, au dernier plan. Rubens, ayant des montures d'élite dans ses écuries, peignait admirablement les chevaux. Le musée de Madrid renferme encore un somptueux portrait de Philippe II, une toile excellente

où paraît vivre Élisabeth de France, qui épousa Philippe IV, le 18 octobre 1615, la plus belle Marie de Médicis que l'on connaisse, avec des yeux vivants et une ampleur d'exécution tout à fait magistrale, une resplendissante effigie de Thomas Morus enfin, où l'énergie de la couleur, la puissance du modelé, l'animation extraordinaire de la physionomie se disputent l'approbation des critiques. Mais à vouloir indiquer seulement les chefs-d'œuvre que Rubens a exécutés d'après le modèle vivant, je m'imposerais une tâche longue et fastidieuse : on connaît deux cent quarante-deux portraits de sa main, chiffre qui prouve combien ce genre de travail était à sa guise, et, dans le nombre, il y a plus de toiles supérieures que je ne puis en décrire.

Il s'est trouvé un homme de mérite cependant, un connaisseur, qui lui a dénié, en se contredisant vingt fois, le talent de reproduire les formes individuelles. « Ses portraits sont faibles, dit M. Fromentin, peu observés, superficiellement construits, et partant, de ressemblance vague. — Connaissez-vous de lui un portrait qui vous satisfasse en tant qu'observation fidèle et profonde, qui vous édifie sur la personnalité de son modèle, qui vous instruise et je dirai qui vous rassure ? De tous les hommes d'âge et de rang, de caractère et de tempérament si divers, dont il nous a laissé l'image, en est-il *un seul* qui s'impose à l'esprit comme une personne particulière bien distincte et dont on se souvienne comme d'un visage qui vous a frappé? A distance, on les oublie; vus ensemble, on les confondrait presque. Les particularités de leur existence ne les ont pas nettement séparés dans l'esprit du peintre, et les séparent encore moins dans la mémoire de ceux qui ne les connaissent que d'après lui. Sont-ils ressemblants ? Oui, à peu près. Sont-ils vivants ? Ils vivent, plus qu'ils ne sont. Je ne dirai pas que ce soit banal, et cependant ce n'est pas précis. » Et M. Fromentin continue à dé-

velopper son idée fausse avec l'abondance de détails qui lui est particulière, avec le talent de style qui lui a fait écrire un chef-d'œuvre pour lequel je professe la plus haute admiration : *Un Été dans le Sahara.*

Il dit positivement que Rubens peignait toujours le même homme et la même femme, en croyant ou prétendant exécuter le portrait d'un individu ; il le rabaisse au niveau de ces praticiens ambulants, qui répètent à l'infini un modèle unique, ébauche vulgaire, type commode, dont ils ne se séparent jamais dans leurs pérégrinations aventureuses. Or, si l'on analyse la dissertation exubérante de M. Fromentin, on trouve au fond, avec surprise, qu'il a seulement vu, examiné cinq portraits du grand coloriste : les deux images des Archiducs placés dans la collection de Bruxelles (1), les effigies de Charles de Cordes et de sa femme Jacqueline, récemment exposées dans la même galerie, et le portrait du baron de Vicq, appartenant au musée du Louvre. C'est un choix bien étrange pour appuyer une opinion rigoureuse et définitive. Les images d'Albert et d'Isabelle, improvisées, peintes plus grandes que nature, décoraient un arc de triomphe, sur la place de Meir, lorsque Ferdinand d'Autriche, nommé gouverneur des Pays-Bas orthodoxes, fit son entrée solennelle à Anvers ; les effigies du sieur de Cordes et de sa femme, exécutées par complaisance sans doute, occupent le dernier rang, le plus infime, dans l'œuvre de Rubens (je ne connais pas une autre production de sa main qui ait si peu de valeur) ; le portrait du baron de Vicq, témoignage de reconnaissance pour les bons offices que le modèle avait rendus à l'auteur, auprès de Marie de Médicis, a beaucoup plus d'importance et mérite beaucoup plus d'estime que ne lui en accorde M. Fromentin. Voilà donc Pierre-Paul jugé, condamné, sur trois spécimens infé-

(1) Des portraits infiniment supérieurs des mêmes personnages, par Rubens, ont été gravés par Muller.

rieurs, peints dans des conditions anormales ou toutes spéciales, qui ne doivent, à aucun égard, être considérés comme des types de sa manière, quand il reproduisait la face humaine. En vérité, c'est par trop d'étourderie; et le critique fourvoyé rappelle ici l'emblème bien connu des inductions frivoles et précipitées, cet Anglais débarqué à Boulogne chez une hôtesse rousse, qui écrivait dans ses notes de voyage : « Toutes les Françaises ont les cheveux roux. »

Le maître laborieux, pour se délasser, peignait de grasses bacchanales, de joyeuses kermesses, des charges imprévues et hardies, où il traitait comiquement les plus sérieuses données. Tel est le morceau de Dresde qui figure Clélie traversant le Tibre avec ses compagnes (1). De ce motif essentiellement héroïque le peintre en gaieté a fait une caricature énorme, comme s'il avait voulu donner l'exemple à ce polisson de Diepenbeck. La troupe est composée de lourdes jeunes filles, plus ou moins nues. Quelques-unes se lancent à la nage ; d'autres finissent de mettre bas leur costume. Celles-ci plongent dans l'eau leurs formes dodues ; celles-là courent vers le fleuve, car l'ennemi se montre à peu de distance. Il y en a une si replète qu'elle n'a pu se hisser à cheval et qu'un homme la pousse en riant par le bas des reins, pendant qu'une luronne déjà montée la tire à elle. La couleur sobre et légère, quoique superbe, constate que le grand homme s'amusait. Une autre de ses récréations a transformé en scène plaisante le grave épisode de *Persée délivrant Andromède* (2) : la princesse enchaînée est une grosse Flamande, qui, de ses mains pudiques, voile son sexe imberbe ; un épais cheval de labour porte son libérateur.

Les Kermesses, les Fêtes de Vénus, les Bacchanales, les Marches de Silène, dans lesquelles la fantaisie de

(1) N° 841.
(2) Musée de Berlin, n° 785.

Rubens se donnait pleine carrière, ont un fonds plus sérieux. Ce sont les jubilés de la nature, où les sens et l'imagination prennent leur revanche des contraintes sociales. Les passions charnelles s'y abandonnent à leur fougue, y montrent leur puissance indomptable ; la secrète aspiration de l'homme vers une liberté absolue y brise toutes les digues, s'épanche comme un torrent. La Kermesse du Louvre est célèbre ; on en voit une autre à Madrid, de moins grandes proportions, mais d'une couleur plus riche et plus harmonieuse. Le musée de Vienne possède une admirable Fête de Vénus ; la collection du prince de Lichtenstein, une Bacchanale resplendissante. La Marche de Silène, que Delaunay a si merveilleusement reproduite par le burin, est un chef-d'œuvre qui a inspiré un autre chef-d'œuvre. Comme dans ses tableaux dramatiques Rubens cherchait le plus haut degré de l'énergie, du mouvement et de la terreur, dans ses peintures comiques, dans ses divertissements effrénés, dans ses orgies colossales, où le peuple se rue au plaisir, il atteignait aussi le plus haut degré de l'action joyeuse.

Et ce n'était point par hasard, par un simple effet de son tempérament, qu'il obtenait cette vigueur extrême, qu'il parvenait aux dernières limites de l'action sous toutes ses formes : il avait, au contraire, cherché les moyens qui pouvaient le conduire à l'idéal de la véhémence tragique ou licencieuse, il possédait la théorie de son talent. Tout jeune encore, pendant qu'il habitait Rome, il avait composé un *Livre des Passions*, que Bellori a vu entre ses mains. Il y avait dessiné à la plume les attitudes, les gestes, les mouvements, les contractions du visage, employés par les plus grands artistes, mais surtout par Raphaël, pour traduire les émotions de douleur et de joie. D'autres études succédaient, batailles, scènes d'amour, tempêtes, jeux, supplices, altercations, meurtres, évanouissements, modèles, en

quelque sorte, de tout ce que peuvent faire ou subir les hommes. On y voyait encore de nombreux dessins d'après les statues et bas-reliefs antiques. Puis venaient des observations sur la lumière et l'ombre, sur l'optique, les lois de la perspective, l'anatomie, les proportions du corps humain, et finalement sur l'architecture. La plus grande partie des esquisses étaient commentées, expliquées par des vers, des réflexions et des citations. Après avoir rapporté ces détails, Bellori termine en disant qu'il n'a jamais connu de peintre aussi savant et aussi laborieux que Rubens (1).

Le genre où il me paraît avoir le moins réussi est le paysage; non pas qu'il reproduise mal les sites, les végétaux, le ciel, les effets de clair-obscur, mais il les reproduit trop simplement. Lui qui employait de si adroites, de si opulentes combinaisons pour animer, varier ses tableaux à personnages, retraçait naïvement les motifs agrestes. Dans ses images de la nature, on ne sent pas assez le choix, le calcul de l'art. Une toile du musée de Dresde peut nous servir d'exemple (2). Elle montre au spectateur une contrée magnifique : la moindre habileté de composition en eût fait une œuvre excellente. Mais la campagne était mal éclairée, sans mélanges ni contrastes de lumières et d'ombres, quand le peintre y vit le sujet d'un tableau; son travail, par suite, n'offre aux yeux, y compris le ciel, qu'une grande masse d'un ton uniforme; à peine si une traînée de nuages, qui grimpent de la plaine sur le flanc des colli-

(1) *Vie des principaux peintres modernes.* — Michel, pag. 258 et 259. A ce propos, je dois mettre les lecteurs en garde contre un livre apocryphe, imprimé à Bruxelles et ayant pour titre : *les Leçons de Pierre-Paul Rubens, extraites d'une correspondance inédite entre ce grand artiste et Ch. Reg. d'Ursel, abbé de Gembloux,* par J.-F. Boussard (1838, 1 vol. grand in-8°). Cette correspondance imaginaire n'offre aucun intérêt, non plus que les *Voyages de Rubens*, autre fiction du même auteur.

(2) N° 826.

nes, y jette quelque variété. Il faut sans doute copier la nature, mais il faut la copier d'une certaine manière et ne pas s'abandonner à une imitation trop ingénue. C'était pourtant la méthode suivie dans l'atelier de Rubens, car Van Uden procède exactement de la même façon. Un homme de génie comme le maître flamand ne pouvait néanmoins toujours se tromper : il exécutait donc parfois d'inspiration, ou quand son modèle était mieux nuancé, vivifié de clair-obscur, un très-beau paysage. Sur un morceau qu'on voit à Madrid, toile qui a neuf pieds de long, Méléagre poursuit le fameux sanglier mythologique dans une forêt centenaire ; les arbres majestueux y forment de grandes masses pleines d'ombre, parfaitement équilibrées, à travers lesquelles plonge un rayon de soleil, qui dore les personnages. La verdure n'est pas minutieusement rendue ; l'artiste, au contraire, n'a cherché que l'effet général, que la poésie d'une vaste clairière, perdue au milieu d'une antique et puissante végétation, et il a complétement réussi. Le paysage de Vienne, où un berger garde son troupeau, sous le rayonnement d'un arc-en-ciel, a toute la fraîcheur, toute la grâce, tout le charme tranquille de la poésie bucolique ; l'autre page agreste, l'*Inondation de la Phrygie* devant Philémon et Baucis, flatte l'imagination et la vue par un caractère de grandeur, par une étonnante hardiesse de facture (1). Le Louvre contient deux morceaux bien touchés, la scène nocturne de la *Fuite en Égypte* et la douce églogue couronnée d'un arc-en-ciel.

Le goût de Rubens a donné lieu à mainte critique, à une foule de censures : on a blâmé la lourdeur de ses types, de ses corps, de ses chairs sanguinolentes et replètes. On lui refuse la délicatesse, le sentiment du beau et de l'idéal. Ses femmes surtout choquent les partisans de l'art italien. Je ne veux certes pas le disculper en-

(1) Cinquième salle, nos 4 et 13.

tièrement. Ses épaisses matrones, je l'avoue, ne me charment guère. Mais, on doit le reconnaître, l'infante Isabelle, Marie de Médicis et Isabelle Brandt, sa première femme, ne sont point innocentes de ce défaut. Ces trois modèles, souvent reproduits dans ses œuvres, ne pêchaient point par l'excès de la grâce et ne pouvaient le rendre difficile. Leurs traits sans élégance, leurs volumineux contours, leur pesante démarche ont eu sur son esprit une malheureuse influence. Elles ont accablé sa mémoire et son imagination de leur funeste embonpoint. Ses toiles présentent pourtant çà et là quelque merveilleuse enchanteresse. Je ne serais pas étonné que l'on s'éprît des belles sirènes, qui étalent leurs reins potelés dans la galerie Médicis. Les *Deux Filles de Leucippe* sont plus merveilleuses encore. Les cavaliers qui les enlèvent, dont elles repoussent la violence, leur font prendre les attitudes les plus difficiles, les plus tourmentées, auxquelles le maître a su donner l'aspect le plus naturel. Leurs vêtements sont tombés, leurs magnifiques cheveux d'or se déroulent, toutes les parties de leur corps apparaissent dans une splendide nudité. L'une, vue de dos, les reins cambrés, tenue à la renverse sur un genou de Pollux, maudit ses ravisseurs ; l'autre, vue de flanc, la poitrine étalée au soleil, implore par ses regards le secours des dieux ; Castor, pour l'attirer sur son cheval, lui a passé entre les cuisses un manteau cramoisi : la chair et l'étoffe rouge, étincelante, sont juxtaposées. La carnation de la femme, qui devrait pâlir, s'effacer près de l'éblouissante draperie, soutient sans désavantage la comparaison. Mais aussi jamais épidermes plus frais, plus soyeux, plus doucement carminés par la pourpre d'un sang jeune et pur, n'ont enveloppé des formes plus vivantes, plus provoquantes et mieux dessinées (1). Dans la cathédrale de Tournay, sur le tableau qui figure les pécheurs et pé-

(1) Galerie de Munich, n° 291, 1re série.

cheresses délivrés du purgatoire par l'intercession de Marie, trois femmes nues, trois charmantes créatures, qui attendent la fin de leur épreuve, n'inspirent pas la moindre idée de continence, avec leurs torses ondoyants, leurs longs cheveux bruns, leurs yeux noirs et pleins d'éclairs.

Quant aux hommes de Rubens, c'est un peuple héroïque, dont il faut louer sans restriction la vigueur et la tournure. Le grand maître de l'époque chevaleresque devait ainsi peindre ses acteurs. Au sentiment religieux a succédé la vénération pour la force matérielle et pour l'énergie morale. Les types dévots, les pieuses postures, le recueillement et la prière seraient mal venus. Ce qu'on rêve, ce sont des géants, des athlètes, qui annoncent leur intrépidité par leurs regards, leur puissance par leurs vigoureuses proportions, comme par leurs fières allures. Place aux hommes de guerre, aux lutteurs invincibles ! Place à la postérité colossale de Rubens ! Voyez cette abondante famille de rois, de papes, de soldats, de forgerons, de bateliers, de prophètes, de martyrs et de bourreaux ; ne suffit-il pas de leurs dimensions, de leur imposante musculature, pour montrer qu'ils forment une race à part, qu'ils ne sont point sortis des entrailles d'une femme, mais doivent leur naissance au génie ? Singulières créations, en même temps si réelles et si fantastiques !

De ce que Rubens ne cherche pas les formes suaves, élégantes, délicates des Italiens, on a eu tort de conclure *qu'il ne dessinait pas, qu'il ne savait pas dessiner*. Jamais certes on n'a émis d'opinion plus fausse (1).

(1) De Piles avait déjà protesté contre ce jugement absurde, ce qui n'a pas empêché les mauvais juges de le répéter sans interruption depuis un siècle et demi. J'ai été plusieurs fois scandalisé de l'entendre émettre devant moi en Belgique même. Voici les paroles du peintre-critique français : « Il serait à souhaiter que ceux qui blâment tant le dessin de Rubens, et qui prétendent bien savoir cette partie,

L'illustre Anversois dessinait absolument comme il devait dessiner : une autre méthode n'eût fait que détruire son talent. Ses muscles prodigieux, ses attaches herculéennes, ses mouvements effrénés, ses postures audacieuses, toutes les témérités de sa manière étaient inséparables de son génie. Enlevez-lui ses hyperboles, calmez sa fougue, rendez ses lignes pures et modestes, vous n'avez plus Rubens, mais quelque chose d'inférieur; vous obtiendrez de la sorte un Carrache ou un professeur de beaux-arts. Que tout le monde dessine de la même manière, c'est bon pour les académies et les salles d'étude. La variété forme une des lois essentielles de la vie; le dessin doit être approprié au goût, au talent de chaque artiste; un homme ne dessine point mal parce qu'il met ses lignes en harmonie avec ses idées et ses sentiments.

Pour la couleur, il est inutile, je crois, de vanter celle que Pierre-Paul a fait resplendir dans ses tableaux; dire qu'il possédait toutes les qualités d'un grand coloriste, ce serait exprimer un lieu commun. Nul n'a mieux que lui manié le pinceau, n'a tiré de sa palette des combinaisons plus savantes, plus frappantes, plus originales. Aussi habile que Titien et Paul Véronèse, il n'a aucune ressemblance avec eux.

Dans les toiles des premiers domine un ton d'or sombre, de lumière mourante; les objets semblent à la fois éclairés par le soleil à son déclin et obscurcis par les ombres du crépuscule. Ils sont plus gais, plus clairs, plus frais, chez l'artiste anversois. Le sang riche et pur, qui gonfle les veines de ses personnages, communique sa nuance de pourpre au reste du tableau; tout flatte, tout séduit la vue, et les couleurs principales et les teintes amorties des fonds.

eussent dans leurs contours la même correction, la même résolution et le même caractère de vérité. »

Ce serait une grande erreur de croire que Rubens a employé dans ses différents ouvrages les mêmes procédés. Il variait sa méthode selon la nature des sujets. Avait-il à peindre une scène dramatique, un violent épisode, son dessin devenait plus fougueux, plus hardi, plus heurté ; un mouvement général tordait, accentuait les lignes et tourmentait la couleur. Elle s'éparpillait en une foule de petits centres, qui contrastaient, qui semblaient lutter les uns avec les autres. C'était, pour ainsi dire , une mêlée de lumières et d'ombres. Les oppositions du clair-obscur se multipliaient comme les accidents tragiques. On serait tenté de croire qu'un orage a passé sur la toile et distribué impétueusement les couleurs.

Elles ont une bien autre physionomie, quand l'action est tranquille; répandues en larges nappes, au lieu de s'entre-choquer durement, à la manière des flots que bat la tempête, elles se fondent par de molles ondulations. Là brille toute la science du maître, toute la profondeur de ses teintes et l'harmonie de sa palette. Il ménageait ses ressources pour les œuvres calmes. Le travail en est habituellement plus soigné, sous le rapport du dessin et sous le rapport de la couleur. La scène ne pouvant captiver l'intérêt, l'artiste pensait que l'exécution devait y suppléer. Il traçait donc patiemment les contours, cherchait de plus savantes dispositions, donnait au coloris plus de finesse et de grandeur. Pour les tableaux émouvants, il s'abandonnait à sa verve et à sa force. Pour les sujets immobiles, le calcul lui paraissait indispensable. Dans les deux cas, sa méthode était pleine de justesse.

Quelquefois , néanmoins , il appliquait le dernier système à des œuvres tragiques, tourmentées, où abondaient la verve et la passion, où planait la terreur. Il se plaisait alors à mettre en opposition la violence du sujet et le calme du travail, l'emportement de l'action,

l'énergie furieuse des personnages et la savante harmonie de la facture. La couleur enveloppait le drame des tons les plus moelleux, d'une suave et brillante lumière. Et ce contraste produisant un effet superbe, l'auteur avait encore une fois raison.

Mais ces différences ne sont point les seules qu'offrent ses tableaux relativement au coloris. Le grand homme avait une autre manière de peindre, où les couleurs, graduées et mélangées avec une rare délicatesse, formaient un ensemble des plus harmonieux. Le ton local y disparaît presque entièrement, au milieu de nuances infinies. L'œuvre n'est, pour ainsi dire, qu'une transition sans cesse renouvelée d'une teinte à une autre. Quiconque a vu *sainte Thérèse implorant le Christ pour les âmes du purgatoire*, l'*Education de la Vierge*, la *Sainte Famille*, du musée d'Anvers, et les deux ailes de la célèbre *Descente de Croix*, peut se passer de longues explications. Dans les travaux de ce genre, la douceur l'emporte sur la force, l'adresse sur la nature. La plupart des œuvres que Rubens exécuta aussitôt après son retour d'Italie offrent ce caractère. Mais on l'admire dans une foule de morceaux postérieurs, dans le *Chapeau de paille* entre autres et dans la *Sainte Famille*, qui orne la tombe de l'artiste. Il se donnait par intervalles la satisfaction de produire des merveilles de finesse et d'harmonie.

D'autres fois, au contraire, il arrivait à une splendeur, à une vérité sans égales, par des couleurs pleines et pures. Les tons locaux envahissaient tout. Des ombres transparentes indiquaient seules le relief des objets. Aucun mélange savant à l'aide de la réflexion ou de la réfraction, pas de nuances composées. Mais aussi quelle vigueur et quel éclat ! Les chairs, les vêtements semblent réels, et l'on éprouve la tentation d'y porter la main. Je citerai comme exemple de cette manière le *Christ montrant ses plaies à saint Thomas ;* les

vantaux qui représentent un ami de l'artiste, le bourgmestre Rockox, vis-à-vis de sa femme, sont célèbres parmi les connaisseurs et au nombre des plus beaux portraits flamands (1). Ces personnages se détachent sur un fond noir ou très-obscur, détail que l'on ne trouve pas dans les tableaux du genre harmonieux et que l'auteur se serait bien gardé d'y introduire.

Pour bien comprendre la force, la souplesse, la variété, la suave harmonie de son pinceau, il ne suffit point d'avoir vu les toiles où brillent seulement les qualités ordinaires de sa couleur, où il montre, en quelque sorte, le régime habituel de son talent : il faut avoir vu ses chefs-d'œuvre, assisté, pour ainsi dire, aux fêtes royales de son génie. Alors, quand il peignait, dans ses jours de munificence, Castor et Pollux enlevant les filles de Leucippe, le Massacre des innocents, Suzanne et les Vieillards, Hélène Fourment, sa seconde femme, tenant sur ses genoux François Rubens, son premier fils (2), sans autre vêtement qu'une toque à plume, la Guirlande de fruits portée par des enfants, la Bataille des Amazones (3), Loth et ses filles quittant Sodome (4), les trois Déesses devant Pâris, le Jugement dernier, Argus endormi par Mercure (5), le Jardin d'amour que possède le musée de Dresde, celui qui orne la collection de Madrid, le Serpent d'airain (6), les saints groupés autour de la Vierge sur son tombeau, il ravissait les yeux d'une telle perfection que jamais artiste ne l'a surpassé, que Titien, Corrége et Murillo ont bien juste égalé une pareille splendeur.

Les costumes de Rubens joignent la hardiesse des lignes à la magnificence du coloris. Les étoffes n'en

(1) Musée d'Anvers.
(2) Né le 12 juillet 1633.
(3) Tous ces tableaux se trouvent dans la galerie de Munich.
(4) Musée du Louvre.
(5) A Dresde.
(6) A Madrid.

sont point vagues et indistinctes : il les a, au contraire, spécifiées avec beaucoup d'exactitude. Le satin, le velours, le brocart, l'or, l'argent et les pierreries habillent ses héros et alourdissent ses grasses matrones. Il n'a rien négligé de ce qui pouvait rendre ses pages plus somptueuses.

Nous aurions à exprimer bien d'autres considérations encore. Il faudrait parler longtemps pour montrer sous tous ses aspects un génie aussi vaste, aussi fertile. Comme la nature, il a multiplié ses combinaisons : ce serait une longue tâche que de les supputer et analyser. Jamais Rubens n'a connu ce sommeil de l'esprit que l'on s'est figuré découvrir dans Homère. Ses dessins au crayon témoignent de son infatigable activité : ce sont les plus beaux, les plus finis que l'on possède. La collection du Louvre est un monument élevé à sa gloire : ses croquis l'emportent de beaucoup sur les autres, sans excepter ceux de Raphaël, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange. On voyait autrefois dans la bibliothèque des Jésuites, à Anvers, le portrait de Rubens à la plume, dessiné par l'artiste en 1630 : les lignes en étaient si nettes, si fermes, si délicates, si régulières, qu'il éclipsait la gravure de même hauteur et de même largeur exécutée par P. Pontius d'après ce chef-d'œuvre. Pour montrer la perfection du modèle, les révérends pères avaient fait encadrer les deux pièces et les avaient placées côte à côte (1).

Malgré sa souplesse, malgré son immense variété, Rubens a une façon générale de concevoir, des types spéciaux, des effets habituels de couleur, une facture très-caractérisée, que la plupart des amateurs connaissent. Le vulgaire même des curieux possède une notion vague de son style. Mais à diverses époques, et sous l'influence de divers sentiments, il a modifié sa manière au point de dérouter les critiques et la foule. Un

(1) Michel, *Histoire de Rubens*, page 102.

historien seul, éclairé par une longue étude, peut alors distinguer le travail de son pinceau et reconnaître son génie. Vers la fin de sa carrière, il était devenu plus délicat, plus poétique, unissait une sensibilité plus vive à une science plus profonde, à une hardiesse d'exécution vraiment incomparable. On peut en juger par la magnifique toile qui orne son tombeau (1). J'ai eu assez longtemps dans mon cabinet, à ma disposition, une page que mes faibles ressources ne m'ont pas permis d'acheter. On y voyait sainte Madeleine repentante, à l'entrée d'une grotte, dont l'orifice laisse apercevoir un coin du ciel. La courtisane éplorée tourne la tête vers ce pan d'azur, dans l'attitude la plus pathétique. Jamais les douleurs de la conscience, jamais l'affliction morale n'ont été mieux rendues. Cette belle tête, aux grands yeux expressifs, au nez délicat, à la bouche ravissante, au teint frais et juvénile, rappelle les traits d'Hélène Fourment, la seconde femme de Pierre-Paul, sans les reproduire exactement. De grosses larmes, qui miroitent à la lumière comme des larmes véritables, coulent sur les joues de la sainte. Ses longs cheveux d'un brun clair, à reflets dorés, tombent magnifiquement autour d'elle. La pécheresse convertie presse ses deux mains sur sa poitrine, par un mouvement des plus heureux et des plus expressifs. Elle est nue jusqu'aux reins, vue jusqu'aux genoux : une draperie blanche enveloppe le bas du corps. L'exécution des chairs rappelle étonnamment les fameuses néréides du *Débarquement de Marie de Médicis*, au Louvre ; mais ici la facture est plus moelleuse, plus vive et plus délicate. La grotte, les feuillages et autres accessoires trahissent la collaboration de Wildens, un des trois auxiliaires de Rubens pour les fonds de ses tableaux.

Peinte par le grand coloriste dans les derniers temps de sa vie, cette toile ornait son hôtel, quand la goutte

(1) On en trouvera plus loin la description.

l'étouffa, et portait sur son catalogue mortuaire le n° 86. Elle fut donc exécutée lorsqu'une profonde expérience guidait sa main et fortifiait son inspiration, la menait droit au but qu'elle voulait atteindre. La rudesse, la vulgarité, qui déparent quelques-unes de ses œuvres, s'étaient dissipées comme un givre matinal, devant la lumière croissante de la réflexion et le continuel enseignement de la pratique. Eh bien, cette verve supérieure, cette noblesse de sentiment et d'expression firent suspecter l'origine du tableau par quelques personnes. La lourdeur, la grossièreté, un manque absolu d'élévation se trouvant unies indissolublement à l'idée qu'elles se formaient du style de Rubens, là où ces vices accidentels ne voilaient pas son génie, elles refusaient de le saluer. En sorte que la perfection même de l'œuvre tournait à son préjudice, servait d'argument pour contester sa noble origine.

Une combinaison plus fâcheuse encore se produit dans les ventes et ailleurs, au détriment de Rubens. On lui impute des travaux tout à fait indignes de lui, exécutés par des élèves secondaires, parce qu'on y reconnaît des analogies avec sa manière de peindre, analogies bien naturelles entre un maître et ses disciples. Dès qu'un tableau offre ces vagues similitudes, les experts et les faux connaisseurs font au peintre immortel l'injure de le lui attribuer. Un de ces affronts a eu lieu récemment à l'hôtel Drouot, dans une occasion solennelle.

Parmi les toiles de la collection Salamanca, vendue les 25 et 26 janvier 1875, se trouvaient deux morceaux de Jean Thomas, l'élève de Rubens que l'on peut regarder comme le plus faible : nul autre ne dessinait aussi mal, ne commettait des fautes aussi évidentes contre les lois de l'organisation humaine. Les deux tableaux représentaient la *Colère* et la *Mort d'Achille*. Dans la première composition, le héros grec, trapu, mal con-

formé, avec des traits communs et une lourde expression, tire son épée de la main gauche, parce que l'auteur avait jugé trop difficile, placé comme il est, de la lui faire tirer de la main droite, et le bras qui agit a de telles proportions qu'il cache une grande partie du torse. Une Minerve mal coiffée, sorte de campagnarde peu intelligente, un Agammenon trivial et féroce n'ajoutent pas au mérite de l'œuvre. Dans la *Mort d'Achille*, un raccourci fait paraître le héros si mal constitué qu'il n'a pas de ventre et presque pas de cuisses. L'expression dramatique de son visage contracté par la douleur, de ses bras étendus et crispés, la vigoureuse couleur qui brille dans les deux tableaux, qui s'harmonise dans le dernier, honorent, il est vrai, la palette anversoise. Mais c'était une offense au talent de Rubens que de lui attribuer ces productions inférieures. Elles n'en furent pas moins vendues sous son nom à un faux amateur, qui paya la première toile 13,200 fr., la seconde 20,000. Quelques mois après, un tableau de Jean Thomas, beaucoup meilleur, simulant la *Résurrection du Christ*, n'atteignit que la somme de 110 francs.

On adjuge encore sous le nom de Rubens des œuvres confuses, ébauches d'atelier, pages d'exercice, auxquelles travaillaient tour à tour ses élèves, où il promenait quelquefois son pinceau, où il exécutait même des figures entières, avec sa prodigieuse facilité. On y observe des touches, des manières différentes, des systèmes de coloration hétérogènes, quelques parties excellentes, d'autres manquées, des incorrections presque enfantines même, qui révèlent un début. Les catalogues de vente et les livrets officiels n'en déclarent pas moins de Rubens ces essais juvéniles, dont on peut voir plusieurs spécimens à Rouen, à Douai et à Lyon (1).

N'est-ce pas une chose étrange que l'on dénie au

(1) Pour les détails, consultez mon livre intitulé : l'*Art flamand dans l'est et le midi de la France*, p. 307.

grand homme des pages excellentes, où brillent les qualités supérieures de son génie, pendant qu'on lui attribue, comme pour le dénigrer, toutes sortes de productions imparfaites et jusqu'à des ébauches d'écoliers? C'est un malheur spécial attaché aux travaux de la peinture, qui ont rarement pour juges des hommes éclairés. Dans la littérature, de pareilles méprises sont impossibles. Mais ces ombres, qui rampent autour des princes de la palette, ne montent pas assez haut pour voiler leur statue et obscurcir leur gloire.

Ainsi donc, la Belgique a eu l'honneur de produire trois hommes tout à fait exceptionnels et vraiment incomparables. Les premiers, Hubert et Jean van Eyck, furent dans le domaine des arts les plus grands inventeurs que le monde ait encore salués : l'autre, Rubens fut le plus puissant des peintres. Ceux-là fondèrent tous les genres et y déployèrent une habileté supérieure ; celui-ci, non moins universel, les poussa jusqu'aux dernières limites de la force et de la somptuosité. Tous les trois furent des esprits d'élite, des savants et des penseurs : ils ne possédèrent pas seulement, comme une foule de leurs rivaux, l'adresse de l'exécution. Quels que soient les grands hommes qui naissent par la suite, je doute qu'ils obscurcissent la gloire de ces illustres devanciers. Ce sont trois génies de premier ordre, comme le Dante, Shakespeare et Homère. Que la Belgique soit fière de leur avoir donné le jour ; ils suffisent pour lui mériter l'estime et le respect des nations.

CHAPITRE X

VIE INTIME DE RUBENS.

Le succès de Pierre-Paul en Belgique avait été si brillant et si rapide que, dès l'année 1611, sa renommée avait pénétré en Hollande, où on commençait à le traiter comme un grand homme. Ayant perdu, le 28 septembre, son frère aîné Philippe, savant jurisconsulte, Dominique Baudius, historiographe des états généraux, professeur d'histoire et d'éloquence à l'université de Leyde, lui écrivit une lettre de condoléance, qui débute par l'éloge du défunt, auquel succède bientôt l'éloge de Rubens lui-même.

« Puis-je le croire, ou ceux qui aiment sont-ils disposés à se faire illusion ? Je ne sais quelle rumeur nous a apporté l'heureuse nouvelle que vous aviez l'intention de visiter nos provinces. Vous y êtes désiré, vous y serez traité en ami par tous les sincères admirateurs du talent, au nombre desquels je me place en première ligne, car vous m'avez inspiré à la fois du respect et de l'admiration. Je n'ai pas contemplé sans une espèce de trouble religieux les monuments de votre génie, où l'art rivalise avec la nature. Salut, Apelles de notre âge ! Il aurait fallu qu'Alexandre pût connaître votre génie et vos mérites; non pas que notre siècle soit si fâcheux et si malveillant qu'il ne s'y trouve maintes personnes capables d'apprécier, de rémunérer vos ex-

cellents ouvrages. Pour moi, je tâcherai que les premiers hommes de notre temps, parmi lesquels vous occupez une place d'élite, ne rougissent et ne regrettent point de m'avoir accordé leur amitié. Je désire que cette lettre soit un témoignage formel de mon vœu et de ma résolution. Je vous écris dans la maison d'un parent qui, sans vous connaître de vue, est épris de vous jusqu'à l'enthousiasme et vous connaît par votre renommée. — Je commettrais une faute, si je quittais la plume sans vous parler d'Otho Venius : il a été mon compagnon d'études et m'est particulièrement cher, pour beaucoup de raisons (1). »

L'année suivante, le 11 avril, le même personnage écrivait à Rubens : « Je voudrais bien que vous fussiez pris du désir de voir notre pays. Vous y trouveriez des appréciateurs bien informés de votre mérite, parmi lesquels ces deux flambeaux de nos provinces, Grotius et Heinsius. Et nous ne manquons point d'artistes qui fassent honneur au pinceau. Michel Mirevelt est depuis longtemps célèbre, et, dans l'opinion des hommes judicieux, on acquiert beaucoup de gloire et de profit en peignant le portrait. Bien d'autres fleurissent dans nos contrées ; mais, pour dire franchement mon opinion, ils n'approchent pas de l'excellence de vos ouvrages, si mes yeux sont assez experts pour estimer ces choses à leur juste valeur. Je n'ai pas l'habitude de flatter ; ce reproche ne doit pas atteindre un homme sincère comme moi ; je dis ce que je pense. Je ne puis contempler sans respect les œuvres de vos mains : elles dureront aussi longtemps que l'art, rival de la nature, et le génie humain seront honorés sur la terre (2). »

Pierre-Paul excitant hors du pays une telle préoccupation, en Belgique même la curiosité devait être infi-

(1) *Lettres élégantes*, épître XLII.
(2) *Ibid.*, épître XLVII.

niment plus vive. Les artistes n'avaient guère d'autre sujet de conversation. L'importance que l'on avait tout d'abord attachée à le garder, la faveur que lui témoignaient les Archiducs, l'enthousiasme des amateurs et la rare puissance que manifestaient ses peintures, en faisaient une sorte de problème discuté sans relâche, inspiraient l'envie de le mieux connaître. Les plus impatients se présentèrent chez lui, n'osant dire le fond de leur pensée, mais lui témoignant le désir de voir ses esquisses des chefs-d'œuvre italiens.

— « Il me serait difficile de vous les montrer, leur répliqua le grand homme ; je n'ai pas fait un seul croquis : toutes mes études sont dans ma tête (1). »

Il fallut bien se contenter de cette réponse, qui n'était qu'un subterfuge. Nul artiste, au contraire, n'avait tant dessiné, tant fait de copies et d'études. Mais le prudent Rubens n'était pas tenu de les montrer. Sa réserve accrut la mauvaise humeur des jaloux. Ils trouvaient surprenant, exorbitant, que l'on environnât d'hommages si flatteurs un nouveau-venu. Parmi eux, on distinguait, à l'amertume de leurs plaintes, Abraham Janssens et Wenceslas Coeberger. Ils avaient jusque-là concentré sur eux l'admiration du public et ressentaient un amer chagrin, en se voyant tout à coup négligés. Il leur paraissait accablant de se laisser ravir leur gloire et leur suprématie. Abraham Janssens n'y put tenir : il porta un défi à Rubens. Ils devaient traiter le même sujet, et des connaisseurs décider quel était le plus habile. Le fils de Marie Pypelincx n'accepta pas la lutte. Une victoire remportée dans un duel n'eût fait qu'exaspérer son ennemi, sans lui offrir à lui-même aucun avantage.

— « Mes essais, dit-il, ont subi l'examen des connaisseurs d'Italie et d'Espagne : ils sont encore dans les monuments publics et dans les galeries particulières

(1) *Vie de Rubens*, par Michel.

de ces deux pays; vous êtes libre d'aller mettre vos ouvrages en regard, pour que l'on puisse faire la comparaison. »

Ayant ainsi adroitement décliné la bataille, le maître laborieux songea aux travaux qui l'occupaient et allaient agrandir sa renommée. Les envieux ne le troublaient guère; il avait coutume de dire : « Faites bien, vous aurez des jaloux ; faites mieux, vous les confondrez. » Aimable, équitable, indulgent et patient, il éludait avec soin les disputes et les contestations. Sa politesse envers tout le monde, son absence de morgue, sa familiarité pleine de convenance le faisaient généralement bien accueillir (1). « Par nature et par volonté, dit-il lui-même, je suis un homme pacifique, ennemi capital des rixes, des procès, des querelles publiques et privées (2). » Aussi la guerre lui inspirait-elle une profonde horreur, qu'il a exprimée dans quelques-uns de ses tableaux avec une énergie toute shakespearienne. Ainsi, au musée de Cassel, on voit le dieu Mars trônant sur des cadavres entassés, tenant à la main une épée courte et rougie de sang ; sa belle tête masculine respire la menace; près de lui un captif, lié, démoralisé, abattu, gît sur la terre comme un vil fardeau. Timide, inquiète, pourvue de grandes ailes, prête à fuir, Vénus couronne ce terrible vainqueur ; un génie lui apporte les faisceaux de la puissance, et près de là, sur un autel, fume l'encens des adulations. Pour marchepied il a d'autres cadavres, et la manière même dont il les foule sous ses talons est dramatique. La vigueur de la facture

(1) Michel, pages 202 et 203.

(2) Lettre de Rubens à Peiresc, datée du 31 mai 1635. Le 16 août de la même année, il écrivit au même personnage : « Je suis homme de paix et j'abhorre à l'égal de la peste la chicane et toute autre espèce de dissensions; j'estime même que le premier vœu de tout honnête homme doit être de pouvoir jouir de sa tranquillité d'esprit, en public aussi bien que chez soi, de rendre service quand on le peut, et de ne faire tort à personne. » *Émile Gachet*, page 263.

correspond à l'énergie de la pensée : jamais l'artiste n'a prodigué des tons plus éclatants. La galerie de Dresde contient une variante du même sujet. Le dieu, couvert d'une armure et d'un splendide manteau rouge, appuie ses pieds sur un pauvre gros bonhomme couché à terre, victime qu'il n'était pas difficile d'accabler. Ici c'est la Victoire qui le couronne, une Victoire entièrement nue, qu'il tient par la taille, comme s'il se méfiait de ses énormes ailes ; l'attitude et le visage de la déesse trahissent aussi l'inquiétude ; elle ne demande qu'à s'envoler, rien n'étant fugitif comme les succès militaires.

Brevis possessio in quam solum gladio inducimur.

Vénus dans cette composition joue un autre rôle ; c'est une superbe femme toute nue, assise aux pieds de Mars avec l'Amour, et pleurant avec son fils la gloire atroce de l'exterminateur. Un coloris magnifique enveloppe de sa splendeur cette image terrible. Ailleurs, le maître sensé nous montre Hercule, le dieu de la force, ivre, hébété, soutenu par un faune et une bacchante (1) ; ou des soldats en maraude, accompagnés de leurs guenipes, rançonnant et maltraitant des villageois (2). Rubens devançait donc l'opinion qui, de nos jours, parle avec mépris de la gloire des troupiers.

Sa position en Belgique, depuis son retour d'Italie, ne pouvait lui inspirer que des idées flatteuses, que des sentiments de joie, de bienveillance et d'aménité. Il se trouvait, jeune encore, possesseur d'une grande fortune, salué comme un génie, traité avec déférence par les Archiducs, par leur premier ministre et leur généralissime, Ambroise Spinola, qui lui témoignait la plus vive admiration, allait partout faisant son éloge, le pro-

(1) Même galerie, n° 827.
(2) Galerie de Munich, n° 293 (seconde série).

clamait une merveille de la nature (1); aimé d'une femme qu'il chérissait, environné d'une nombreuse école, il ne voyait autour de lui que des causes de satisfaction et d'espérance. Son caractère ne le portant pas à la mélancolie, on doit présumer qu'il fut heureux. Ainsi se passa tout son âge mûr, dans une tranquille et féconde activité. C'est un spectacle consolant pour l'historien, qui n'a que trop souvent à raconter les infortunes des hommes supérieurs, à décrire leur existence inquiète, douloureuse, agitée, pleine de déceptions et d'humiliations, pareille enfin aux voiles des bâtiments de guerre, trouées par les boulets et déchirées par la tempête.

Rubens menait la vie la plus régulière. Il assistait toujours à la première messe, quelle que fût la saison. La goutte, qui le persécuta vivement par la suite, put seule lui fa re interrompre cet usage pendant la durée des accès. Je doute néanmoins qu'il fût réellement dévot, comme je l'ai déjà dit; le caractère de ses œuvres n'annonce point qu'il eût un grand fond de piété; mais, sous des princes religieux, il accomplissait exactement ses devoirs de chrétien pour ne pas heurter l'opinion. Il prenait ensuite le pinceau et, pendant l'ouvrage, se faisait lire quelques chapitres de Plutarque, de Sénèque ou d'un autre classique latin : cette lecture ne lui causait jamais de distractions funestes à ses tableaux (2). Si des amis ou des amateurs lui rendaient visite dans son atelier, il causait avec eux sans suspendre son travail.

« Néanmoins, dit Michel, il ne se livrait pas communément à tout le monde, ne faisant d'amitié stable

(1) Michel, page 142.

(2) « Solebat Rubens hyeme et æstate semper interesse primo missæ sacrificio, ni podagra (quâ vehementer laborabat) eum impediret ; post quod applicabat se operi, assidente semper lectore, qui librum, Plutarchum vel Senecam prælegeret, ità ut lectioni et picturæ simul intentus esset. » *Vie de Rubens*, par Philippe, son neveu.

qu'avec les doctes, les esprits élevés et les bons peintres, lesquels il cultiva et pria de le venir voir souvent, pour parler de science, de politique et de peinture. » Une heure avant son principal repas, fixé au milieu du jour selon la vieille mode, il prenait un peu de loisir. Il était d'une frugalité extrême, pensant avec raison que les excès de table engourdissent l'esprit et paralysent le talent. Les mets délicats, le vin et le jeu ne le séduisirent jamais : ses seuls plaisirs étaient d'exercer ou son corps ou son intelligence. Après le dîner, il se remettait à l'œuvre, car sa complexion physique et morale lui permettait, pour ainsi dire, de travailler sans cesse (1). Le soir seulement, vers cinq ou six heures, il montait un beau cheval andalous et allait faire une promenade sur les remparts, sur les bords de l'Escaut, dans les fertiles campagnes de la rive droite. Il aimait passionnément l'équitation et possédait toujours plusieurs chevaux magnifiques, de races différentes, qui lui servaient tantôt de modèles, et tantôt de montures. Au retour, il causait avec ses amis, Nicolas Rockox, bourgmestre de la ville, et Gaspard Gevaerts, secrétaire de la commune, homme savant qui jouissait de toute sa confiance; avec son frère Philippe et ses principaux élèves (2).

Quand le temps ne lui permettait pas de sortir, il se divertissait à examiner sa collection de tableaux, ses médailles, pierres gravées et autres objets précieux. Il lisait aussi parfois quelque ouvrage important qu'il venait de recevoir.

Tout était réglé dans sa maison comme dans un cloître, nous dit un de ses biographes. Quoique sa demeure parût un lieu de plaisir et de dépense, il y régnait un ordre inflexible. Son caractère et son talent formèrent donc toujours un parfait contraste. Dans la vie

(1) Campo Weyerman, tome Ier, pages 264 et 265.
(2) Michel, pages 251 et suivantes.

réelle, il était tranquille, adroit, positif et rangé ; nulle véhémence, nulle impatience. Son imagination semblait endormie, ou plutôt semblait morte : il avait le regard limpide et sûr d'un homme d'affaires. Prenait-il le pinceau, tout changeait. Une fermentation tragique embrasait son esprit : les lignes, les couleurs, les types, les expressions, les mouvements formaient dans son cerveau une mêlée ardente. L'inspiration débordait comme une lave du fond de sa pensée.

Rubens avait une correspondance très-étendue ; ses nombreuses relations lui attiraient une foule de lettres, auxquelles il devait répondre. Il connaissait la plupart des personnages distingués de France, d'Espagne et d'Angleterre, comme le duc de Buckingham, le duc d'Olivarès et le cardinal de Richelieu. Il cultivait l'amitié du fameux Peiresc, appelé par Balzac *une pièce du naufrage de l'antiquité et les reliques du siècle d'or*. En 1619, nous voyons, en effet, que Peiresc lui fit obtenir, à la demande de Gevaerts, un privilége pour la vente de ses gravures en France. « Le privilége, par parenthèse, donna lieu plus tard à un procès fort singulier, dans lequel on reprochait à notre artiste de faire le monopole de ses planches et de tirer au moyen de cette spéculation des sommes énormes du royaume ! Il paraît, d'après cela, que ce n'étaient point les auteurs qui faisaient alors la guerre à la contrefaçon, mais bien la contrefaçon, qui traquait les pauvres auteurs. Rubens disait avec raison que c'était là une chose inouïe (1). »

Un des hommes que l'on rencontrait le plus souvent chez le peintre anversois, c'était Jean Brueghel de Velours l'ancien. Rubens avait fait sa connaissance pendant son voyage en Italie ; ayant sympathisé de goût et de caractère, ils n'avaient cessé depuis lors de se voir ou de s'écrire. Leur amitié dura jusqu'en 1625, où

(1) Émile Gachet, *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*, préf., page 64.

Brueghel devenu hydropique finit ses jours, laissant deux filles mineures. On l'enterra d'une manière solennelle dans l'église Saint-Georges, à Anvers. Rubens composa son inscription funèbre et la surmonta de son portrait qu'il peignit lui-même. Voici cette épitaphe :

Ici repose Jean Brueghel, fils de Pierre, qui, ayant reçu de son père et de son aïeul maternel, Pierre Koek d'Alost, artistes placés au premier rang parmi les peintres de leur siècle, le don glorieux du talent, comme par une sorte de droit héréditaire, obtint une égale renommée en déployant le même génie et la même verve. L'empereur d'Allemagne, Rodolphe II, juge et patron sagace de tous les beaux-arts, l'aima et le protégea. Les sérénissimes archiducs Albert et Isabelle l'ayant attaché à leur maison, sa modestie et son affabilité lui gagnèrent les cœurs les moins sympathiques. Ceux de ses enfants qui lui survivent et que lui avaient donnés deux épouses d'un rare mérite, Isabelle de Jode et Catherine de Marienborg, ont consacré ce tombeau à la mémoire de leur père chéri, mort le 12 janvier 1625, âgé de 51 ans (1).

Rubens veilla sur la destinée des orphelines, les traita comme ses propres enfants: l'amitié qu'il avait pour leur père se reporta sur elles. Il se montrait d'ordinaire obligeant et bienveillant, le malheur n'ayant pu aigrir son âme affectueuse. Adrien Brauwer trouva l'hospitalité dans sa maison; il tâcha d'ennoblir ses mœurs, de le soustraire au goût de la débauche, qui le poursuivait comme un génie homicide. Ses efforts ne purent éloigner du hanteur de cabarets le spectre énervant.

Le compagnon, l'hôte le plus assidu de Pierre-Paul, c'était son neveu Gaspard Gevaerts (2). Son père avait négocié, conjointement avec d'autres personnages, la

(1) Cette épitaphe est importante, parce qu'elle fixe d'une manière certaine l'année dans laquelle Jean Brueghel l'ancien est venu au monde et celle où il a terminé sa carrière. Descamps ignorait l'une et l'autre dates.

(2) Prononcez *Guévartss*.

fameuse Trêve de douze ans; sa mère était une sœur de Rubens. Né à Anvers en 1594, il avait commencé ses études chez les jésuites de sa ville natale : il les continua à Louvain et à Douai, puis alla les terminer à Paris, où il fit un assez long séjour. Ayant adressé au roi des vers de circonstance, Louis XIII lui envoya un présent. Revenu sur les bords de l'Escaut, il fut nommé secrétaire de la ville : Philippe III l'éleva au poste de conseiller d'État et le mit au nombre de ses historiographes.

C'était un homme très-laborieux, qui connaissait à fond les langues anciennes, les annales de sa patrie et diverses littératures, l'archéologie et la numismatique : on doit regretter que son *Histoire des ducs de Brabant* n'ait pas été imprimée. Les archiducs Albert et Isabelle, le prince-cardinal Ferdinand, Léopold Guillaume, Don Juan d'Autriche, Philippe III et Philippe IV lui témoignèrent une constante faveur ; Christine de Suède le visita et lui offrit une chaîne d'or ; Louis XIV, dont il avait chanté le mariage avec l'infante d'Espagne, ne devait pas se montrer moins généreux à son égard. Le 21 juin 1663, Colbert lui adressa la lettre suivante :

Monsieur,

Votre nom n'est pas seulement illustre parmi les érudits de France et leur approbation n'est pas la seule récompense de vos veilles ; le roi lui-même, qui connaît votre mérite et la perfection de vos ouvrages, a voulu vous donner une marque particulière de son estime ; il m'a donc chargé de vous faire parvenir avec ce billet la lettre de change ci-incluse, pour vous mieux assurer de sa bienveillance et de sa protection. Il ne pouvait m'exprimer un ordre auquel il me fût plus agréable d'obéir ; je serai toujours charmé, quand s'offriront à moi des occasions pareilles, de vous témoigner, monsieur, que je suis votre très-humble et très-dévoué serviteur (1).

COLBERT.

(1) Papebrochius rapportant cette lettre en latin, nous avons été obligé de la traduire, aussi bien que la suivante.

C'était Chapelain qui lui avait fait obtenir cette grâce, en tournant vers lui l'attention du ministre, et en le rappelant au souvenir du roi. Il lui écrivit, le même jour que Colbert, une lettre honorable pour la France et pour son gouvernement, comme pour le citoyen étranger qu'elle concernait.

Monsieur,

Grand admirateur de votre érudition dès ma plus tendre jeunesse, ayant lu avec un extrême profit les ouvrages publiés par vous, pendant que vous étiez en France, sachant d'ailleurs combien vous affectionnent tous les gens instruits et en particulier monsieur le président de Mesme, j'ai eu l'heureuse occasion d'expliquer votre rare mérite à monsieur Colbert, surintendant des finances, qui, ayant observé chez le Roi le désir de témoigner son estime à vos pareils, n'a cessé de l'entretenir dans cette résolution et a finalement reçu l'ordre de l'exécuter, ordre qu'il s'est empressé de vous faire connaître par une missive accompagnée d'une lettre de change. L'une et l'autre doivent vous causer un grand plaisir; ce sont des effets de votre renommée, que couronne ainsi un témoignage d'autant plus honorable qu'il vient de plus haut. Je crois avoir assez compris les intentions de Sa Majesté pour vous dire qu'elle ne vous envoie pas ce présent comme à un homme dans le besoin, car elle sait que la fortune ne vous a pas maltraité, mais comme une preuve de l'estime que lui inspire votre érudition. Vous apprécierez sans le moindre doute à sa juste valeur cet acte de bienveillance, et votre réponse à monsieur Colbert lui montrera dans peu combien vous êtes reconnaissant d'un procédé aussi généreux, d'une faveur aussi spontanée. Pour ce qui me regarde, il me suffira que vous m'en ayez quelque obligation et me réputiez, ainsi que je veux toujours l'être,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

CHAPELAIN.

Où sont de nos jours les rois et les ministres qui, pour se faire honneur, traitent avec de pareils égards la science et le talent?

Gaspard Gevaerts était lié intimement avec Erasme Quellin le vieux, disciple de Rubens, artiste du plus grand talent, auquel il fournissait des inscriptions, des devises et des textes. Son portrait à l'âge de quarante-cinq ans, exécuté par son oncle, fut gravé par P. Pontius et se trouvait à Bruxelles, en 1830, chez le baron de Roos.

Rubens ne passait à Anvers que la froide saison. Quand venaient les beaux jours, il se retirait en son château de Steen, dans la bourgade d'Elewyt, située entre Malines et Vilvorde. C'est une de ces anciennes demeures, poétiquement irrégulières, où l'ombre et le soleil forment de si beaux contrastes. L'hirondelle se joue autour des pignons à redans ; les spacieuses toitures sont bordées de hautes mansardes, une pièce d'eau environne l'édifice de son tranquille miroir. Les prêles, la salvinie et le roseau en festonnent les bords, un pont la traverse et des saules pleureurs y laissent pendre leur chevelure. Ainsi s'offre encore à nous cet asile où Rubens venait chercher le calme et l'inspiration. Le sol d'alentour est plus accidenté que la campagne d'Anvers. Des bois, des collines, des chemins sablonneux, des plaines, des étangs et des pâturages y varient la perspective. C'était là que le grand coloriste observait les harmonies de la nature, c'était là qu'il traçait rapidement ses paysages. Il finissait avec plus de soin les morceaux d'histoire qu'il entreprenait dans cette bucolique demeure. Nous citerons particulièrement un de ses chefs-d'œuvre, la *Pêche miraculeuse*, placée à Notre-Dame de Malines. Elle fut peinte pour l'autel des Poissonniers, qui la payèrent mille florins, l'artiste s'en étant occupé dix jours. Il estimait effectivement ses ouvrages d'après le temps qu'il y consacrait ; chaque journée de travail était évaluée par lui à cent florins. Jamais il n'apprécia autrement ses tableaux. Celui qui nous occupe, fait tout entier de sa main, est un de ses plus admirables, sans le moindre doute. Le coloris a

une splendeur qu'il n'a surpassée dans aucune de ses toiles. Sans être dur, comme celui de Jordaens, il en égale l'extrême vivacité : ce sont des nuances claires, brillantes et harmonieuses. On ne saurait trop louer l'image du Christ : la noblesse et la régularité des traits s'y joignent à une pose pleine de naturel ; la draperie est en même temps simple et exquise. L'artiste a rendu avec un bonheur prodigieux l'air humble de saint Pierre, que ce miracle étonne, et les efforts des pêcheurs pour tirer le filet. Le marinier qui, s'appuyant sur une gaffe et se détachant sur le fond du ciel, pousse vigoureusement la barque, est déclaré par tous les connaisseurs un vrai tour de force. L'aile droite, représentant le jeune Tobie, au moment où il capture le poisson merveilleux dont le fiel doit rendre la vue à son père, et l'aile gauche, ayant pour sujet le denier de César trouvé dans la gueule d'un autre poisson, ne le cèdent en rien au panneau central. La réalité n'est pas plus naturelle et n'est pas si éclatante. Saint Pierre et saint André occupent l'extérieur des volets : quoique des niches les encadrent, l'expresssion qui les anime en fait des personnages dramatiques, de vrais morceaux d'histoire. Qui ne s'étonnerait d'apprendre que dix jours suffirent à Rubens pour exécuter une œuvre si étendue? On conçoit avec peine une pareille promptitude. Eh bien, l'auteur avait achevé dans le même espace de temps trois autres petits morceaux (1), et la fabrique ne paya le tout que mille florins ! On pourrait maintenant les vendre cinquante fois plus cher.

Cependant les travaux continuels de Rubens augmentaient sa réputation, et sa réputation croissante augmentait le nombre de ses travaux. Les demandes affluaient de toutes parts : on sollicitait le peintre comme on sollicite un ministre. Force lui fut d'adopter une

(1) On y voyait Jonas lancé à la mer, le Sauveur sur la croix, et saint Pierre s'enfonçant dans les eaux du lac de Galilée.

manière expéditive. Pour contenter les amateurs impatients, il se résigna dès lors à esquisser un grand nombre de ses tableaux, puis à les faire ébaucher par ses élèves et à les terminer sans leur aide. Cette suite d'opérations a laissé des traces sur quelques toiles, et il s'en faut que le génie du maître y soit partout présent. Mais elle est imperceptible dans beaucoup d'autres. Les élèves de Rubens, ayant un mérite peu ordinaire, ébauchaient comme d'habiles praticiens l'œuvre animée de son esprit, que son pinceau achevait ou rectifiait.

Cette méthode magistrale inquiétait parfois certains acheteurs. On l'avait prié de peindre un tableau figurant la Cène, destiné à la cathédrale de Malines. Le chanoine qui le lui avait commandé, lui avait même offert une salle dans son logis, afin de ne pas exposer l'ouvrage aux périls du transport. L'artiste, après avoir terminé le dessin, envoya son disciple Juste van Egmont pour ébaucher la peinture. L'ecclésiastique le reçut d'un air peu satisfait.

— « Pourquoi votre maître n'est-il pas venu lui-même? demanda-t-il.

— « Ne vous inquiétez pas, lui répondit le jeune homme; il viendra, comme d'habitude, finir le travail. »

Et, prenant les dispositions nécessaires, il se mit à l'ouvrage. Mais le tableau avançait, avançait toujours, et Rubens ne se montrait pas. La mauvaise humeur du chanoine fermentait en silence. Il ne se posséda bientôt plus et interdit au remplaçant de poursuivre sa tâche, craignant qu'il ne la terminât tout seul.

Il écrivit ensuite à Rubens une lettre furieuse, où il ne lui ménageait pas les reproches. « C'est un morceau de votre main que je vous ai demandé, lui disait-il, et non pas un essai d'apprenti. Venez donc tenir vous-même le pinceau, ou rappelez votre Juste van Egmont et recommandez-lui d'emporter son ébauche; mon in-

tention n'étant pas de l'accepter, vous la garderez pour votre compte. »

L'artiste lui répondit qu'il pouvait se consoler, qu'il n'était pas victime d'une fraude. « Je procède toujours de cette manière; après avoir fait l'esquisse, je laisse mes élèves commencer le tableau, l'achever même selon mes principes, puis je le retouche et lui imprime mon cachet. Je vais aller à Malines sous peu de jours; votre mécontentement cessera. » Le grand homme lui ayant tenu parole, le chanoine reprit sa sérénité. Quand le soleil éclaire cette toile, on y distingue les nombreux coups de pinceau du maître (1).

La nécessité où se trouvait Rubens de se faire ainsi aider matériellement donna prise à l'envie. On affirma que sa renommée y gagnait. Wildens et Lucas van Uden peignaient habituellement ses paysages; Snyders, ses fleurs, ses fruits, ses animaux. On prétendit que sans leur secours il n'aurait pu se tirer d'affaire, qu'il exploitait leur talent pour accroître sa gloire. Notre artiste répondit en exécutant seul des chasses et des tableaux rustiques. Un des plus beaux était l'image de sa demeure champêtre.

Quelquefois il essayait de ramener à lui les envieux par la douceur, l'adresse et la générosité. Une anecdote contée par Michel lui ferait beaucoup d'honneur, si elle n'était fausse sur un point, ce qui rend les autres douteux. Parmi les artistes jaloux de Rubens, Cornille Schut, suivant le narrateur, se montrait surtout plein de haine : il allait sans cesse dénigrant le maître anversois et tâchait de le supplanter, quand on voulait le charger d'une entreprise. Ses manœuvres hostiles n'étaient point ignorées de Pierre-Paul; celui-ci forma pourtant le projet de conquérir son amitié. Un jour, il

(1) Elle a été gravée par Bolswert : l'estampe porte cette inscription : *Accepit Jesus panem*, etc.

se présenta chez l'ambitieux et lui adressa la parole d'une manière aussi affable que s'ils eussent toujours été intimes, conservant d'ailleurs son air noble et presque royal. Schut fut si étonné de cette démarche qu'il perdit contenance, chercha vainement à se remettre et ne put que balbutier des mots insignifiants. Le visiteur eut pitié de sa confusion : il amena le discours sur les événements politiques, sur les progrès des beaux-arts. Pendant ce temps, le jaloux revint de son embarras. Le grand peintre fit alors le tour de son atelier, considéra ses ouvrages et insensiblement lui proposa de les acheter. Cornille ne demandait pas mieux; il en fixa le prix. Rubens conclut aussitôt le marché sans diminuer une obole, et le vendeur commença à penser qu'il avait réellement du génie. Mais son magnanime rival ajouta : « Si l'on ne m'a pas induit en erreur, vous manquez parfois de travail, mon cher confrère; dans ces instants de chômage, ayez recours à moi; mon atelier vous sera ouvert et vous y trouverez toujours de l'occupation. » Cette offre bienveillante fut pour son antagoniste comme un trait empoisonné. Lui, Cornille Schut, l'égal de Rubens, aller lui demander de l'ouvrage, se mettre sous sa direction, paraître dans son atelier comme son aide et son lieutenant! Plutôt la mort que cette honte! Il livra ses tableaux, parce qu'il n'eut point le courage de lutter contre son intérêt, mais il ne sut aucun gré à l'acheteur de ses généreuses propositions. Tel est le récit du crédule Michel. Divers faits prouvent qu'il dénigre injustement Cornille Schut et ne peut s'appliquer à cet homme honorable. Il fut toute sa vie le collaborateur de Daniel Zeghers, ami intime de Rubens; un autre ami du grand coloriste, Brueghel de Velours, le nomma tuteur de ses enfants avec Pierre-Paul lui-même et avec un de ses familiers, Henri van Balen. Eût-il voulu réunir ainsi des adversaires déclarés ? Si quelques pénibles sou-

venirs, si des motifs de haine avaient plané sur eux, auraient-ils accepté, par pure obligeance, des fonctions qui devaient, en quelque sorte, les mettre aux prises? Un élève de Schut, le fameux graveur Witdoeck, ayant montré plus de goût, plus d'aptitude, pour le maniement du burin que pour l'usage du coloris, son maître lui fit d'abord retracer ses propres tableaux, par un motif bien naturel; mais il l'occupa ensuite à reproduire certaines œuvres de Rubens, suivant le témoignagne de Cornille de Bie. Or, quiconque a observé les allures des envieux, sait qu'un jaloux ne cherche point à populariser les créations d'un rival. Enfin, si Pierre-Paul avait acheté en masse tous les tabeaux de son compatriote, quelques-unes de ces toiles seraient bien restées dans son hôtel : or, son catalogue mortuaire n'en indique pas une seule, non plus que la liste des morceaux vendus par lui au duc de Buckingham.

Cette anecdote, par suite, est de pure invention, ou elle s'applique à un autre personnage, sans qu'on puisse dire lequel. Mais en la supposant tout à fait chimérique, elle prouve quelles nobles idées circulaient dans le peuple et dans les hautes classes sur les sentiments du chef d'école.

Cependant l'union de Rubens avec Isabelle Brandt n'avait pas été inféconde. Le 5 du mois de juin 1614, sa femme mit au jour un premier enfant. L'archiduc Albert, pour témoigner à l'artiste le cas qu'il faisait de son talent et l'amitié qu'il lui portait, voulut tenir le nouveau-né sur les fonts de baptême. Il lui donna son nom. Ce fils vint égayer la demeure paternelle et mêla ses sourires aux réflexions du grand peintre panthéiste, comme la jeune Alma devait plus tard mêler son doux langage aux vers que murmurait l'auteur de *Faust*. Quatre ans après, le 23 mars 1618, un autre héritier augmenta la famille. On le mit sous le patronage de

saint Nicolas (1). Rubens a pris plaisir à peindre ces deux enfants. Le tableau de Dresde, où il les a placés debout, l'un près de l'autre, est un chef-d'œuvre (2). Albert a une figure ouverte, aimable et gaie, des yeux sincères et bienveillants qui vous regardent en face. Il devint un érudit, un antiquaire. L'autre semble d'une nature plus commune : il y a dans ce type quelque chose d'étroit, de sec et de revêche. Il joue avec un chardonneret apprivoisé. L'histoire n'a gardé de lui aucun souvenir. Les ombres, sur ce tableau, ont une profondeur que Rubens, à ma connaissance, n'a jamais obtenue, n'a jamais cherchée peut-être, qui donne un saisissant relief aux deux personnages, en rehausse les teintes splendides. Malgré la vive opposition du clair-obscur, l'artiste a su fondre toutes les couleurs et tous les tons dans une suave harmonie. La répétition de cette image que possède, à Vienne, le prince de Lichtenstein, n'est inférieure sous aucun rapport.

Mais de ce que Pierre-Paul aimait à peindre ses héritiers, il ne faut pas induire que tous les marmots et adolescents retracés par lui étaient ses fils et ses filles. Le musée de Francfort-sur-le-Mein renferme le portrait d'un petit garçon assis dans une chaise, la bouche ouverte, qui joue avec des friandises. On ne saurait voir une mine plus vivante, des yeux plus brillants et plus rébarbatifs. La toile porte cette inscription latine et flamande : ÆTATIS SUÆ 15 MAENDEN A° 1627 (*Peint à l'âge de 15 mois en 1627*). Ce bambin passe pour un enfant de l'artiste, et Salvador l'a désigné ainsi au bas de la gravure qu'il exécuta en 1762. Mais Rubens, qui avait perdu sa première femme en 1626, qui épousa la seconde en 1630, n'avait pas un fils de quinze mois en 1627.

(1) *Généalogie de Rubens*. Anvers, 1840. — Michel. — Smit, *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens.*

(2) N° 845.

La maison de Rubens formait au milieu d'Anvers comme une riante oasis. Malgré les efforts des Archiducs, le commerce de la Belgique ne se ranimait pas : il avait souffert pendant longtemps de blessures trop profondes, qui ne pouvaient se cicatriser. A l'époque même où nous sommes parvenus, sir Dudley Carleton, récemment député vers les États de Hollande comme ambassadeur d'Angleterre, ayant visité la Belgique avant d'entrer en fonctions, décrivait ainsi la reine déchue de l'Escaut, dans une lettre à son ami Chamberlain, datée du 15 septembre 1616 :

« Les routes et les jardins qui entourent Malines, la coquetterie de ses rues et de ses maisons, me la faisaient réputer la première ville du Brabant, jusqu'à ce que nous eussions parcouru Anvers, qui, je l'avoue, dépasse tout ce que j'ai jamais vu, par l'élégance et la régularité des habitations, la largeur et la propreté des rues, la force et la belle tournure de ses remparts. Nous y passâmes seulement une nuit, comme dans les autres villes, ayant une après-midi et une matinée pour la parcourir, ce que nous fîmes dans l'équipage d'un ami, voulant laisser reposer nos chevaux et ne rien négliger de voir. Une seule phrase, que vous prendrez au pied de la lettre, suffira pour vous décrire l'état de la ville : *Magna civitas, magna solitudo* (grande cité, grande solitude) ; car pendant le temps que nous y séjournâmes, il ne m'arriva jamais de découvrir dans toute la longueur d'une rue quarante personnes à la fois ; je n'ai pas rencontré une seule voiture, ni un homme à cheval ; pas une personne de notre compagnie, quoique ce fussent des jours ouvrables, ne vit acheter ou vendre, soit dans les rues, soit dans les boutiques, pour un penny de marchandise. Deux colporteurs et un débitant de chansons porteraient aisément sur leur dos toutes celles qui étaient exposées à la Bourse, au rez-de-chaussée et au premier étage. L'ancien comptoir

des Anglais ne renferme que des élèves instruits par les Jésuites, et la maison de la Hanse est vide. En maint endroit, l'herbe pousse dans les rues. Pourtant, chose rare au milieu d'une pareille solitude, toutes les demeures sont entretenues avec le plus grand soin. La condition des habitants, ce qui peut sembler étrange, est depuis la trêve pire qu'auparavant (1), et toute la province ressemble à cette ville brillante et misérable, *splendida paupertas*. Dès les premiers pas que nous fîmes en Hollande, nous vîmes justement le contraire, un pays désagréable et riche. Nous attribuâmes ces effets à la nature du gouvernement plutôt qu'à celle du terrain (car le Brabant ne fut jamais réputé un sol pauvre), et nous en observâmes une cause manifeste : en Belgique, le soldat, l'Espagnol, domine la nation ; en Hollande le troupier est le serviteur du peuple, quelles que soient les classes de citoyens (2). »

Peu de temps après qu'il eut écrit cette lettre, Dudley Carleton demanda un tableau à Rubens. Ce fut ainsi que commencèrent les relations de notre artiste avec la Grande-Bretagne. Le début, comme on va voir, fut assez singulier. Lady Carleton possédait un collier de diamants dont elle voulait se défaire. Au lieu de le vendre, son mari eut l'idée bizarre de l'offrir à Pierre-Paul, en échange d'un tableau de chasse. Dès les premiers jours d'octobre, un nommé Tobie Mathew avait entrepris la négociation pour le compte de l'ambassadeur. Le 9 octobre 1616, il lui écrivait : « M. Gage et moi, nous

(1) Cette misère tenait à un système absurde de prohibitions commerciales, inauguré par Philippe III, moins habile politique que son père, et accru, envenimé par l'archiduchesse Isabelle, qui interdit aux Hollandais tout négoce dans les provinces belges et dans la Franche-Comté. Les états généraux formèrent, pour se venger, un rigoureux blocus autour des Pays-Bas catholiques : une flotte de soixante-dix vaisseaux, qui mit à la voile pour la première fois le 25 mai 1599, en éloignait les marchands de toutes les nations.

(2) Sainsbury, *Original unpublished Papers, illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*, pages 10 et 11 (Londres, 1859).

avons causé avec Rubens du tableau de chasse, suivant la recommandation de votre seigneurie ; mais ayant reçu votre première lettre à Louvain, comme j'allais partir pour Anvers, je n'avais pas avec moi le collier de diamants, que j'avais laissé à Bruxelles, de sorte que Rubens ne l'a pas vu. Mais cela n'importe guère, car les conditions les plus favorables que M. Gage ait pu obtenir, c'est le prix de 80 livres sterling (2,000 francs) ; si l'artiste ne l'a pas déclaré expressément, il l'a donné à entendre. Nous lui parlâmes de la chaîne et lui en fîmes la description de notre mieux ; mais ces choses n'agissent pas sur lui : un seul point l'intéresse, c'est que l'évaluation des orfévres et joailliers atteigne son prix. Ce qui manquera, il exige qu'on le lui donne en argent. Et aucune personne, je dois vous le dire, n'en a offert plus de 50 livres sterling. Nous n'avons pas encore cherché à savoir si nous trouverions d'autres colliers, que votre dame jugerait préférables. J'attendrai donc vos ordres, soit pour vendre la chaîne autant que possible et compléter la somme demandée par Rubens ; soit pour m'enquérir d'un joyau plus conforme au goût de milady ; soit pour lui renvoyer celui-là sans me mêler d'autre chose (1). »

La peinture, que l'ambassadeur marchandait ainsi, avait dix-huit pieds de large et onze ou douze pieds de haut. Elle vaudrait de nos jours cent mille francs : Carleton ne pouvait se décider à la payer deux mille. D'autres lettres prouvent qu'il tâtait sa bourse, tergiversait, faisait des offres, employait tous les moyens pour obtenir une concession. L'archiduc aurait acquis le tableau sans ses proportions extraordinaires : on ne pouvait le placer dans aucune pièce de son palais, sauf la grande salle, qui appartenait, pour ainsi dire, à tout le monde. Rubens estimait son œuvre cent livres ster-

(1) Sainsbury : *Original unpublished Papers, illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*, pages 14 et 15.

ling ou deux mille cinq cents francs, mais il réduisait le chiffre, parce qu'une toile si énorme était difficile à vendre et à loger. Au mois d'avril 1617, le duc d'Arschot finit par l'acheter pour le prix qu'en désirait l'auteur. Dudley Carleton cependant tenait toujours à troquer ses diamants. Rubens alors exécuta une réduction du morceau, que Georges Gage et Matthew trouvaient au moins égale au modèle (1). L'auteur, sans doute après avoir demandé conseil, n'ayant pas évalué la chaîne plus de 44 livres sterling, il fallut compléter la somme en guinées. Si l'on voyait ce tableau, qui représentait une chasse aux loups et aux renards (2), on donnerait vingt fois raison à l'auteur de n'avoir pas cédé un penny.

Dudley Carleton, qui entretint toute sa vie des relations amicales avec Pierre-Paul, était né à Baldwin-Brightwell, ville du comté d'Oxford, le 10 mars 1573. Après avoir fait ses études dans sa ville natale, il vint habiter Ostende au mois d'avril 1598, comme attaché à sir Norris, consul d'Angleterre. Ayant voulu voir le monde, séjourné quelque temps à la Haye, puis à Paris, où il fut nommé secrétaire de l'ambassade britannique, il remplit en 1603 les mêmes fonctions auprès du duc de Northumberland. Soupçonné d'avoir pris part à la Conspiration des poudres, il fut mis en prison, relâché bientôt, mais exclu des emplois politiques durant cinq ans. Nommé chevalier en 1610, il alla occuper le poste d'ambassadeur à Venise, où il se forma une belle collection de marbres antiques. Rappelé d'Italie, le 6 septembre 1615, on le désigna, le 6 janvier 1616, pour remplacer comme ambassadeur dans les Provinces-

(1) « The hunting piece of Rubens in my opinion is excellent, and perhaps preferable to the first, because when a master doth a thing the second time, lightly it is for the better. » Lettre de Georges Gage, en date du 1er novembre 1612.

(2) « An European Hunt, with wolves and foxes. The whole by Rubens. » Note de M. Dudley Carleton (*Sainsbury*, page 46).

Unies sir Ralph Winwood. Nous l'avons vu arriver et s'installer quelques mois après.

L'échange qu'il venait de conclure avec Rubens l'ayant mis en goût, il lui proposa bientôt une affaire plus considérable. Il s'agissait de lui céder toute sa collection de marbres antiques pour des tableaux de sa main, car il le regardait comme le premier peintre du monde. Il décrit ses bustes et statues, il explique ses motifs dans une lettre du 7 mai 1618 : « Il me serait agréable, monsieur, que vous prissiez la peine de venir dans le pays où je réside, avant de pousser plus loin notre négociation, pour ne pas acheter, comme on dit, le chat dans le sac ; vos travaux ne vous le permettant pas et l'affaire suivant sa marche, vous pouvez compter que ma collection de marbres est si magnifique et si précieuse que ni prince, ni amateur n'en possède une pareille de ce côté des Alpes. Mais pour des personnes qui vivent sans demeure fixe, comme ma profession le réclame, des objets si lourds sont incommodes, et puis, je l'avoue,

Homo sum, nihil humani a me alienum puto.

Les goûts changent, et ma prédilection a passé depuis peu des sculpteurs aux peintres, et surtout à M. Rubens. »

Ainsi fut engagée la transaction ; l'ambassadeur évaluait ses antiques à l'humble somme de six mille florins. Il demandait que Rubens lui donnât pour une somme équivalente de peintures. Amateur passionné, l'artiste ne demandait pas mieux. Il écrivit donc à sir Dudley : « J'augure bien de cette affaire, parce que je vois que vous vous en occupez sérieusement, puisque vous avez indiqué à mon agent la somme précise que chaque objet vous a coûtée : sur ce point, je me fierai complétement à votre parole de chevalier. Je suis en outre disposé à croire que vous les avez achetés avec

un discernement parfait et avec toute la réserve nécessaire, quoique les personnes de distinction, en acquérant et en vendant, aient d'habitude quelque désavantage, parce que beaucoup de gens calculent le prix des choses d'après le rang de l'acheteur, manière d'agir qui m'est très-antipathique. Votre Excellence peut avoir la certitude que j'évaluerai mes tableaux comme si je les livrais pour de l'argent comptant; et à cet égard, je vous prie d'avoir confiance dans la parole d'un honnête homme. J'ai maintenant chez moi la véritable fleur de mes ouvrages, particulièrement certains morceaux que j'avais gardés pour ma propre satisfaction; il y en a même que j'ai rachetés plus cher que je ne les avais vendus. Mais tous seront à la disposition de Votre Excellence, parce que j'aime les transactions rapides, chacun donnant et recevant à la fois. Pour parler sans détour, je suis tellement accablé de travaux et de commissions (1), publiques et particulières, que pendant plusieurs années je ne serai pas maître de mon temps; néanmoins, si nous tombons d'accord, suivant mon espoir, je ne manquerai pas de finir aussitôt que possible les toiles qui ne sont pas encore achevées, bien qu'elles figurent sur la liste ci-jointe, et je vous expédierai immédiatement celles qui sont terminées. Bref, si Votre Excellence veut avoir en moi la même confiance que j'ai en elle, l'affaire est conclue. Je serai charmé que, parmi les tableaux énumérés plus loin, Votre Excellence choisisse des toiles pour une somme de six mille florins, au taux actuel de l'argent comptant, qui représentera toute la valeur de votre collection : je n'en ai pas encore vu le catalogue, je ne sais même pas combien d'objets elle renferme; mais, pour toutes choses, je m'en remets à votre parole. »

(1) Des amateurs étrangers priaient Rubens d'acheter pour eux certains ouvrages.

La liste qui accompagnait la lettre de Rubens, avec le prix et la dimension de chaque tableau, est extrêmement curieuse : on voit de quels faibles gains se contentait un homme si éminent pour des œuvres préférées. Voici quelques-uns des articles :

« *Prométhée enchaîné sur le mont Caucase*, avec un aigle qui lui déchire le foie. Tableau entièrement de ma main, sauf l'aigle, que Snyders a exécuté ; 9 pieds de haut sur 8 de large : 500 florins.

« *Daniel dans la fosse aux lions*, avec des lions peints d'après nature. Tableau entièrement de ma main ; 8 pieds de haut sur 12 de large : 600 florins (1).

« *Le Sauveur en croix*, de grandeur naturelle, la meilleure chose que j'aie faite peut-être, d'après ceux qui l'ont vu ; 12 pieds de haut sur 6 de large : 500 florins. »

Sur les onze grands tableaux et les treize petits offerts par Rubens, Carleton n'en choisit que six, représentant une valeur de 3,000 florins, et pria l'artiste de lui fournir des tapisseries pour les 3,000 autres florins. La réponse du maître illustre fait, en quelque sorte, pénétrer dans l'intérieur de son esprit, montre la simplicité de ce grand homme, qui travaillait sans aucune prétention, avec une activité perpétuelle, comme un ouvrier gagnant son pain de chaque jour, et abordait les tâches les plus difficiles avec une résolution ingénue, avec la tranquillité d'une force immense, que nul obstacle n'inquiète. « En me demandant des tapisseries pour la moitié de la somme convenue, dit-il, c'est comme si Votre Excellence me demandait des espèces, car je ne pourrai me les procurer *non mediantibus illis*, et ce changement d'intention paraît venir de l'insuffisance de ma liste, puisque vous n'avez choisi que les tableaux entièrement exécutés de ma main. Ce choix

(1) Ce tableau, offert par sir Dudley à Charles Ier, orne maintenant le château du duc d'Hamilton, situé en Écosse.

m'est parfaitement agréable ; Votre Excellence ne doit pas croire néanmoins que les autres tableaux sont de simples copies, car je les ai si bien retouchés qu'on les distinguerait avec peine des originaux, quoique je les aie cotés à un prix beaucoup moindre ; mais je ne veux pas chercher à vous convaincre par de beaux discours, attendu que, si vous persistez dans votre opinion, je puis vous fournir pour six mille florins de toiles auxquelles j'aurai seul mis la main. Une cause évidente me rend cette combinaison préférable : bien que mes œuvres soient marquées à leur juste prix sur ma liste, elles ne me coûtent rien, et chacun prodigue plutôt les fruits poussés dans son jardin que les fruits achetés au marché. Cette année d'ailleurs, j'ai dépensé en constructions quelques milliers de florins, et je ne voudrais pas, pour un caprice, dépasser les bornes d'une sage économie. En fait, je ne suis pas un prince, mais un homme qui vit du travail de ses mains (*qui manducat labore manuum suarum*). Si donc Votre Excellence acceptait des peintures pour la somme totale, que ce fussent des originaux ou des copies retouchées avec soin (qui font plus d'effet comparativement à leur prix), je vous traiterais libéralement et ne demanderais pas mieux que d'en remettre l'évaluation au jugement de quelque personne éclairée. Si néanmoins vous tenez aux tapisseries, je veux bien vous en fournir jusqu'à concurrence de deux mille florins ; vous prendriez ainsi pour quatre mille florins de tableaux, à savoir : les six productions originales choisies par vous, c'est-à-dire le Prométhée, le Daniel, les Léopards, la Léda, le saint Pierre et le saint Sébastien, et pour mille florins d'autres morceaux portés sur ma liste. Dans tous les cas, je m'engage à vous fournir pour cette somme un nombre de toiles originales qui vous satisferont. Mais, si vous voulez m'en croire, vous prendrez la Chasse marquée sur la liste ; je la rendrai aussi parfaite de travail que

celle dont vous êtes déjà en possession, et elles iront très-bien ensemble, l'une étant une chasse européenne, l'autre une chasse turque et mauresque, avec des lions. Ce morceau vous coûtera six cents florins. Ajoutez y la *Suzanne*, également finie par moi à votre satisfaction, qui vaut trois cents florins ; je compléterai la somme par quelque autre peinture galante, que je vous offrirai, en guise de cadeau, pour cent florins. Une si raisonnable combinaison vous plaira, j'espère, *consideratis considerandis*, c'est-à-dire que j'ai accepté sur-le-champ votre première offre, et que le changement des conditions vient de vous seul. Concernant les tapisseries, je pourrais être utile à votre agent, vu ma grande connaissance de ces travaux bruxellois, par suite des commissions qui me viennent d'Italie et d'ailleurs ; et, de plus, j'ai fait moi-même, à la demande de certains nobles génois, quelques somptueux dessins que l'on exécute en ce moment. Je ne vous cacherai pas que si l'on veut de très-belles tentures, il faut les commander. Je prendrai soin de cette affaire et veillerai à ce qu'on vous serve bien. »

Le 26 mai suivant, Pierre-Paul écrivait encore à l'ambassadeur : « J'ai reçu aujourd'hui même, de mon ami Pieterssen, l'avis que Votre Excellence a finalement accepté mes dernières offres. *Quod utrique nostrum felix faustumque sit*. Pendant la négociation, j'ai déjà mis la dernière main à la plus grande partie des morceaux que vous avez choisis, et je leur ai donné toute la perfection dont je suis capable. Le Prométhée, la Léda, les Léopards, le saint Sébastien et le Daniel sont terminés ; le saint Pierre seulement a besoin de quelques retouches. Je suis donc en mesure de les remettre à la personne que vous m'enverrez, avec une autorisation de les recevoir. Comme les peintures ne sont pas tout à fait sèches, il faudrait néanmoins les laisser quelques jours encore sur leurs châssis, avant qu'on puisse les

rouler sans danger. Avec l'aide divine, je ne manquerai pas, lundi prochain, de donner les dernières touches à la Chasse et à la Suzanne, et d'exécuter cette bagatelle qui comptera pour cent florins (1), animé plutôt par le sentiment de l'honneur que par le désir du profit, sachant combien il importe de conserver les bonnes grâces d'une personne de votre rang. »

Sir Dudley Carleton, qui avait été malade, répondit le 22 à Rubens par une lettre fort aimable, terminée ainsi : « La Suzanne devra être assez belle pour tenter deux vieillards ; quant à la décence, je n'ai pas besoin de vous la recommander, le tableau venant d'une personne si prudente et si honorable. Ainsi donc je me suis conformé à toutes les propositions que renferment vos deux dernières lettres. Il n'y a qu'un point sur lequel je ne puis tomber d'accord avec vous : c'est le passage où vous dites que vous n'êtes pas un prince, car je vous regarde comme le prince des peintres et des gentilshommes. »

L'échange eut lieu d'après les stipulations arrêtées entre le coloriste et le diplomate. Satisfaits l'un de l'autre, ils entretinrent des relations qui avaient si bien commencé. Lord Carleton assura bientôt à Pierre-Paul la faveur du prince de Galles, le futur Charles Ier, avec lequel il fut question, dès l'année 1621, de décorer la grande salle des banquets à Whitehall, entreprise que le maître célèbre exécuta par la suite. Dans la lettre où il mentionne ce projet, en parlant d'un tableau destiné au royal amateur, le peintre anversois donne sur lui-même, sur sa hardiesse tranquille et infatigable, des renseignements conformes à l'impression que causent les fragments traduits tout à l'heure. « Je voudrais

(1) Ce tableau sur bois, représentant Sarah qui expulse Agar, fut donc exécuté en moins d'un jour : il a deux pieds et demi de haut, trois et demi de large, et se trouve actuellement chez le marquis de Westminster.

bien, dit-il, que la peinture pour la collection du prince de Galles fût de dimensions plus fortes, parce qu'une grande toile nous encourage, nous permet de mieux rendre nos conceptions et d'être plus vrai. Néanmoins je suis toujours prêt à m'employer de toutes les façons pour votre service. — Quant à Sa Majesté et à Son Altesse le prince de Galles, je serai toujours bien aise de recevoir l'honneur de leurs commandements, et touchant la salle du nouveau palais, j'avoue que je suis disposé, par un instinct naturel, à exécuter plutôt de vastes ouvrages que de petites curiosités. Chacun a son genre d'esprit : mon talent est tel que jamais entreprise considérable, si grandes que fussent son étendue et la diversité des sujets, n'a surmonté mon courage. — D'Anvers, le 13 septembre 1621. »

Tandis qu'un homme de goût et de bonne volonté conciliait à Rubens un nouveau protecteur, la nature lui en enlevait un autre, un prince qui lui témoignait une confiance et une amitié de plus en plus grandes, qui l'avait déjà consulté sur les affaires d'État, lui donnant ainsi l'occasion de prouver la justesse de son coup d'œil et la finesse de son esprit : le 13 juillet 1621, l'archiduc Albert cessa de vivre, au moment où se compliquait la situation politique des provinces belges, Philippe III étant mort peu de temps auparavant et la fin de la trêve conclue avec la Hollande ayant ranimé la guerre (1). Pendant qu'il était malade, il recommanda

(1) La trêve était expirée le 21 avril : or, voici ce qu'on trouve dans une lettre de Rubens à Gerbier : « Scaglia m'a dit qu'il pense que vous le viendrez trouver en ce quartier-là. Je m'estimerois bien heureux de vous y pouvoir rencontrer, mais je croy que mes maistres ne m'oseroyent envoyer de leur propre mouvement : du reste, je suis d'opinion que ma présence servirait grandement à la promotion de l'affaire, pour esclaircir entre nous les difficultez debattues autrefois ; car, *ayant esté employé en ce traicté continuellement depuis la rupture, tous les papiers présentez de part et d'autre sont encore entre mes mains* (19 mai 1627). » Sainsbury, page 251.

de nouveau le peintre à l'Archiduchesse, lui conseilla de l'employer comme agent diplomatique et de toujours prendre en considération ses avis parce qu'il avait pu lui-même apprécier sa clairvoyance (1). Demeurée veuve et seule souveraine, la princesse eut effectivement recours à la perspicacité de l'artiste, et un peu plus tard, quand Philippe IV l'eut anobli, le chargea de missions politiques. Ainsi la destinée de Rubens, dans sa double carrière, a été fixée par l'Archiduc. Il faut savoir un gré infini à ce pauvre bigot, à cet ancien inquisiteur, du discernement, de la générosité, de la délicatesse, de l'affection même, avec lesquelles il a toujours traité le grand homme. Peut-être sans lui la plus abondante, la plus brillante des écoles de peinture n'aurait pas été fondée. Si la Belgique, sous quelques rapports, eut à se plaindre de son gouvernement, elle lui doit pour ce service capital une éternelle reconnaissance. Il avait donné à l'artiste, en 1614, une remarquable preuve de ses nobles sentiments. Une lettre écrite par Rubens lui-même expliquant toute l'affaire, je vais la traduire de l'italien :

« Douée d'une excellente mémoire, Son Altesse doit se rappeler avoir vu, il y a deux ans, un dessin colorié, fait de ma main pour un grand tableau à volets, destiné au maître-autel de la cathédrale de Gand, sur la demande du révérendissime Maes, évêque de cette ville, qui soit glorifié dans le ciel ! Il voulait y déployer toute la magnificence possible, et l'autel serait en effet devenu la plus belle œuvre de ce genre exécutée dans notre pays, sans la mort qui a frappé le digne prélat. Quoique le chapitre eût approuvé tous ses plans, sa mort a suspendu le travail, aussi bien de l'architecture que de la peinture, et moi qui m'étais donné beaucoup de peine pour préparer la construction de marbre et le triptyque, je suis demeuré sans rémunération aucune. Je m'étais bercé de l'espérance que monseigneur l'évêque actuel, en succédant à la dignité, continuerait l'entreprise ; mais je commettais

(1) Michel, p. 205.

une grande erreur, puisqu'il s'est laissé persuader par de mauvais conseils, sans vouloir même examiner une seule fois mon dessin, et n'a pas daigné faire le moindre accord, la moindre transaction avec les sculpteurs, ni acheter un morceau de marbre. Son intention est de disposer l'autel de la manière la plus sotte (*d'una maniera scioccissima*), sans aucune peinture, avec une grande statue de saint Bavon au milieu et un encadrement de marbre, avec quelques colonnes et un tabernacle derrière l'autel pour le Saint-Sacrement, qui, d'après mon devis, aurait été placé sur l'autel même. Et, chose importante, ce monseigneur évêque a résolu d'y consacrer autant d'argent que l'aurait fait son prédécesseur. Il m'est souverainement désagréable qu'une si belle entreprise tombe dans l'eau, non point à cause de mon intérêt particulier, qui importe peu, mais parce que la ville y perdra un ornement public, si Son Altesse Sérénissime, vu la grande affection qu'elle a toujours témoignée pour l'art de la peinture et spécialement pour moi, vu aussi l'embellissement qui en résultera pour la cathédrale, dont les revenus doivent payer la dépense, ne prend la résolution de faire savoir à l'évêque de Gand qu'elle connaît mes dessins, qu'elle les approuve, et que Sa Sainteté Révérendissime fera bien de s'y tenir, ou au moins d'y jeter les yeux avant d'adopter un autre programme. J'aurais pour Son Altesse Sérénissime toute la reconnaissance imaginable, si elle voulait me faire la faveur d'écrire à l'évêque de Gand un billet dans ce sens, n'étant mû, je l'assure, par aucun espoir de profit, car je suis maintenant chargé plus que jamais de travaux considérables (comme ils sont sur toile, j'en porterai quelques-uns à Bruxelles, quand ils seront finis, pour les montrer à Son Altesse). Ce qui me touche dans cette affaire, c'est que mon esquisse est la plus belle chose que j'aie faite de ma vie. De là mon désir extrême de la peindre, qui m'induit à employer avec Son Allesse un langage trop pressant peut-être. Je prie le Seigneur qu'il la conserve en bonne santé.

« De Son Altesse Sérénissime le très-dévoué serviteur,

« Pietro Paulo Rubens.

« D'Anvers, le 19 mars 1614 (1). »

(1) *Correspondance historique*, année 1614, f° 20, dans les registres de l'Audience; archives du royaume, à Bruxelles.

C'est là une accusation dans les formes, et même une accusation très-énergique, venant d'un homme aussi conciliant que Rubens. Toute la lettre, d'ailleurs, respire la confiance d'un artiste qui se sent aimé autant qu'apprécié par un vrai connaisseur. Pierre-Paul n'aurait certainement pas écrit de cette manière au duc de Mantoue. Son attente ne fut pas trompée : sur la lettre même, l'Archiduc mit une note qui enjoignait d'écrire au prélat, pour qu'il fît venir le dessin en couleur et s'entendît avec Rubens. L'avis fut sans doute très-impératif, car le nouveau dignitaire, nommé Van der Burch, n'osa point s'obstiner. Il paraît seulement avoir modifié le plan primitif et n'avoir fait exécuter qu'une seule grande page, au lieu d'un retable. Cette peinture existe encore et passe avec justice pour une des plus belles de l'auteur. Deux épisodes d'une même action y occupent le second plan et le premier, suivant la méthode du quinzième siècle. Au second plan, saint Bavon, regrettant ses crimes et ses débauches, se jette aux pieds de saint Amand, dont la parole a touché son cœur, et le supplie de l'admettre dans son monastère ; au premier plan, la réception forme une scène admirable. C'est le plus sombre tableau du maître que j'aie vu ; malgré ces teintes obscures, il règne dans l'aspect général une étonnante harmonie (1).

Qu'un peintre de nos jours, molesté par un évêque, aille se plaindre à un roi, à un ministre, ou même à un simple préfet, il verra comment on accueillera sa plainte et si on montrera, pour lui faire rendre justice, le même empressement que l'archiduc Albert.

(1) Malheureusement cette toile a été restaurée quatre fois ; la première, dès l'année 1648, par P. Hals. On en possède une gravure par François Pilsen. Elle est placée maintenant dans la chapelle Saint-Sébastien.

CHAPITRE XI

RUBENS A PARIS.

Il y avait onze ans que Rubens, fixé à Anvers, inondait ses toiles de lumière, de formes puissantes et d'énergiques inventions, lorsqu'une circonstance politique prépara son début sur un plus grand théâtre. Le 13 août 1620, Marie de Médicis ayant été réconciliée par Richelieu avec Louis XIII, à Brissac, près d'Angoulême, vint habiter Paris. Ce fut pour elle une vive joie de rentrer dans ce palais du Luxembourg, que Jacques de Brosse avait construit cinq ans auparavant. Remise en possession de la splendide demeure, elle songea bientôt à décorer la galerie principale des ouvrages de quelque peintre illustre. Elle en parla au baron de Vicq, ambassadeur des archiducs Albert et Isabelle à la cour de France. Le baron, qui connaissait Rubens et était son admirateur, fit un éloge pompeux de son talent. La reine le pria de lui écrire et de l'engager à venir la voir au Luxembourg.

L'attention que lui accordait Marie de Médicis flatta Rubens. Il partit sur-le-champ, au mois de février 1622, et, l'ambassadeur l'ayant présenté, la reine l'accueillit de la manière la plus gracieuse. Elle lui montra la galerie, percée de neuf fenêtres sur le jardin et de neuf fenêtres sur la cour, et lui témoigna le désir de faire peindre par lui vingt-deux grands tableaux, pour l'or-

ner dans toute son étendue : ces images devaient représenter son histoire, depuis sa naissance jusqu'à l'époque où son fils et elle avaient oublié leurs dissentiments ; son portrait en pied, avec les attributs de Bellone, compléterait l'œuvre épique. Rubens promit d'exécuter ce plan colossal, pourvu qu'on lui donnât l'autorisation de travailler en Belgique. Il aimait sa tranquille demeure : c'était dans son atelier, au milieu de sa splendide collection, ou sous les arbres de son jardin, que sa pensée avait le plus de force créatrice. L'aide de ses élèves principaux lui était d'ailleurs indispensable. Il convint même qu'il tracerait chez lui les esquisses. La princesse ne fit aucune objection, et l'artiste, après quelques jours seulement de résidence, partit pour Anvers, où il était rentré avant le 26. Une lettre de Peiresc à Gevaerts, dans laquelle il se félicite d'avoir fait la connaissance de Rubens par son entremise, le prouve péremptoirement (1).

La confiance et les politesses de Marie de Médicis avaient si fort charmé le peintre qu'il se sentait le cœur plein de gratitude pour le baron de Vicq. A peine fut-il de retour chez lui, près de sa femme et de ses enfants, qu'il commença une madone, la finit avec le plus grand soin et l'envoya en cadeau à l'ambassadeur. Ce n'était rien moins qu'un chef-d'œuvre. Le baron fut enchanté de recevoir un pareil présent, et une lettre adressée au grand homme lui témoigna le plaisir qu'il éprouvait.

(1) « La bienveillance de Rubens que vous m'avez procurée m'a comblé de tant de bonheur et de contentement que je vous en devray des remerciements tout le temps de ma vie, ne pouvant assez me louer de son honnesteté, ni célébrer assez dignement l'éminence de sa vertu et de ses grandes parties, tant en l'érudition profonde et cognoisçance merveilleuse de la bonne antiquité qu'en la dextérité et rare conduite dans les affaires du monde, non plus que l'excellence de sa main et la grande doulceur de sa conversation, en laquelle j'ay eu le plus agréable entretien que j'eusse eu de fort longtemps, durant le peu de séjour qu'il a fait icy, etc. » (Paris, 26 février 1622).

Rubens coloria dans son atelier les vingt-trois esquisses; au début du mois de septembre, il avait terminé la dernière ébauche, le *Temps découvrant la vérité*(1). Il s'empressa d'accourir en France, pour montrer à la reine mère le cycle allégorique et savoir ce qu'elle en pensait. Elle approuva toutes ses compositions, hormis une scène qu'elle jugea irritante et de nature à blesser Louis XIII: on y voyait Marie de Médicis conduite prisonnière à Blois par l'ordre de son fils; auprès d'elle marchait la Colère, brandissant une torche avec une expression menaçante; au-dessus de la captive planaient les figures monstrueuses de la Calomnie et de la Haine (2). Il fut décidé que l'artiste n'exécuterait pas ce programme, et qu'on y substituerait les effigies du grand-duc et de la grande-duchesse de Toscane, père et mère de la princesse. L'abbé de Saint-Ambroise, aumônier de la reine, qui avait un goût passionné pour la peinture, admira beaucoup les esquisses. Le 19 septembre 1622, Rubens prit congé de son héroïne et s'achemina vers les bords de l'Escaut.

Pendant les premiers jours du mois de juin 1623, il fit à Paris un troisième voyage. La reine lui avait probablement demandé quelques modifications, et il avait besoin de la consulter, de s'entendre définitivement avec elle(3). Ce troisième séjour fut aussi de courte du-

(1) *Histoire de Rubens*, par Michel, page 139.

(2) Cette esquisse se trouve à la Pinacothèque, où elle porte le n° 310 (seconde série); la même collection en possède quinze autres, et la galerie de l'Ermitage renferme les trois suivantes : le Mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, la Naissance de Louis XIII et l'effigie de sa mère, costumée en Bellone. J'ignore ce que sont devenues les quatre ébauches qui compléteraient le nombre de vingt-trois.

(3) Ce voyage est aussi attesté par une lettre de Peiresc à Gevaerts : « J'eus ce bonheur que M. Rubens se trouva chez moy, quand je reçus vostre despesche de la semaine passée, où il print de sa main la lettre que vous me recommandiez de luy faire tenir, et leut avec un infiny contentement vos excellents vers sur nostre Pucelle d'Orléans que vous rendrez célèbre à jamais par un si digne ouvrage. — Paris, 8 juin 1623. » Le poëme de Gevaerts n'a jamais été imprimé.

rée. Une lettre adressée d'Anvers à Peiresc, le 10 août, par le fameux coloriste, prouve qu'à cette époque il était depuis longtemps installé de nouveau dans sa maison.

L'entreprise, dès ce moment, fut conduite avec une rapidité inouïe. Le 12 décembre 1624, Pierre Paul écrivait à M. de Valavès, frère de Peiresc, qu'il espérait avoir fini dans six semaines et pouvoir alors se rendre à Paris. L'abbé de Saint-Ambroise le pressait de terminer au plus vite, pour installer la collection avant le mariage d'Henriette de France avec Charles Ier d'Angleterre. Le 10 janvier, Rubens était encore chez lui, mais l'aumônier de la reine lui avait expédié l'ordre de se trouver dans la capitale entre le 2 et le 4 février. Après avoir reçu cette injonction, il ne dut pas tarder à se mettre en route. Il n'avait cependant achevé que dix-neuf des grands tableaux, mais, pour ne point retarder son départ, il prit la résolution de peindre le reste sur place (1). S'étant donc acheminé avec son précieux butin vers le palais du Luxembourg, Marie de Médicis redoubla pour lui de complaisance et d'affabilité. Pendant qu'il terminait sa tâche, elle lui rendait de fréquentes visites ; elle s'asseyait près de lui et, quand il voulait se lever par déférence, le priait de garder sa place. La conversation de Rubens, à la fois docte, ingénieuse et élégante, l'intéressait au dernier point. Elle oubliait en l'écoutant le fastidieux bavardage et l'ignorante présomption de la noblesse. Leur intimité alla si loin qu'elle voulut lui montrer toutes les dames de la cour ; elle chargea un de ses chambellans de l'introduire, la première fois qu'elle les réunirait. « Vous qui avez le coup d'œil d'un artiste, vous me donnerez votre avis,

(1) Un passage de la *Vie de Rubens*, par Philippe son neveu, prouve que les tableaux furent terminés et placés en 1625 : *At dum Parisiis est Rubens, ut tabulas illas loco suo poni curet supremamque manum imponat, anno scilicet* 1625, *fortè illic reperit ducem Buquingamiæ*, etc. »

lui dit-elle, sur la beauté de ces illustres rivales. » — Le gentilhomme de la reine l'ayant présenté dans le cercle choisi, Rubens n'eut d'yeux et d'oreilles que pour la duchesse de Guéménée : elle possédait une de ces beautés fines, charmantes et poétiques, dont la grâce éveille au fond des cœurs un sentiment idéal ; le peintre fougueux n'y était pas plus inaccessible qu'un autre, quoique sa nature l'égarât d'ordinaire loin de cette suave délicatesse. La reine laissa passer quelques jours, puis aller le trouver dans la galerie, où il terminait son épopée emblématique. — « Eh bien, lui dit-elle, vous avez vu mon Olympe : à laquelle de mes déesses donneriez-vous la préférence ? »

Si Marie de Médicis avait compté sur une flatterie invraisemblable et audacieuse, elle fut bien déçue, car le grand homme lui répondit naïvement : « A la duchesse de Guéménée. » — « Ce serait un acte de justice, » lui répliqua la princesse italienne.

Enfin, tous les tableaux se trouvèrent terminés et placés. La reine voulut les voir, le jour même, dans leur ensemble. Le peintre lui offrit de la conduire et de lui expliquer chaque morceau. Elle admira, dit-on, la beauté des allégories, non moins que la splendeur du travail. La cour et la ville partagèrent son enthousiasme; on accabla l'auteur de félicitations, de plaisirs et de politesses. On voulait absolument le retenir en France. Mais son imagination était ailleurs : il voyait dans son esprit les brumeux lointains de la Flandre, les gras herbages des polders et la haute tour de Notre-Dame; il regrettait jusqu'à la mélodie imparfaite du carillon, sorte de bégaiement musical, simple et naïf comme les harmonies de la nature. Aucune proposition ne le tenta.

Le poëme biographique de Marie de Médicis pèche par les mêmes défauts que presque tous les ouvrages de commande et que la plupart des inventions allégoques. Il n'y a que les libres enfants de l'intelligence

qui possèdent une vigoureuse constitution; eux seuls captivent par leur grâce et leur fraîcheur. On y sent palpiter une vie profonde, résultat du profond amour qui leur a donné naissance. Les œuvres créées d'après une inspiration étrangère ont quelque chose de languissant et de flasque; la verve, la joie en sont absentes. Elles excitent encore moins d'intérêt, si, au lieu de personnages, on y trouve des symboles. On ne se passionne point pour des êtres fictifs comme pour des êtres réels. Les allégories d'ailleurs sont naturellement obscures; il faut qu'on en cherche le sens, qu'on en trouve l'explication. Ce travail préparatoire ne peut que refroidir le spectateur. La galerie de Médicis ne cause donc pas de bien vives impressions. Il est regrettable que l'auteur ne lui ait pas donné une forme historique, nous montrant les vrais acteurs des scènes peintes sur ses toiles et les lieux où elles se sont accomplies. Des tableaux d'après nature éveilleraient la curiosité, seraient importants comme souvenirs, sans être moins précieux comme objets d'art. Mais, pour leur donner ce caractère, l'artiste aurait dû séjourner en France et aller voir les endroits illustrés par la fortune ou les malheurs de la reine. Cette méthode patiente ne convenait pas à son génie. Otho Venius lui avait d'ailleurs communiqué son amour des emblèmes, goût fâcheux qui régna pendant un siècle et plus. Ses études archéologiques et sa familiarité avec les anciens le conduisirent aussi dans cette voie, où tout s'accordait pour le pousser. Il métamorphosa donc la vie de la reine mère en conte mythologique. Elle eut elle-même besoin qu'il lui donnât la clef de cette pompeuse énigme; elle n'aurait pu, sans aide, comprendre son histoire! L'embarras des autres personnes ne devait pas être moins grand.

Mais si la composition et les sujets n'ont rien qui attire, le travail, sauf la grossièreté de quelques formes, mérite les plus brillants éloges. Pour compenser le

manque d'intérêt dramatique, le peintre a déployé tout le luxe de ses fastueuses ressources. Les morceaux que je préfère sont *les trois Parques filant les jours de Marie de Médicis*, début de cette tranquille épopée, *Henri IV examinant le portrait de la princesse*, *le Débarquement de la reine à Marseille*, *la naissance de Louis XIII*, *l'Apothéose de Henri IV* et *la Réconciliation de la mère et du fils*. Le premier tableau est peut-être le plus achevé ; quand Rubens dessina cet exorde, la fatigue n'avait pas encore attiédi sa verve. Junon, qui cherche à séduire Jupiter et le câline du regard, pour qu'il soit favorable à la princesse, renouvellerait aisément la scène mystérieuse du mont Ida. Elle a une figure charmante et provocante au dernier point. Le maître du monde l'écoute d'un air sérieux, avec sa belle tête pensive, tandis que la ménagère émue s'appuie nonchalamment sur son épaule. *Henri IV examinant le portrait de Marie de Médicis* flatte les yeux par une grande harmonie de lignes et de couleurs : les têtes sont pleines de finesse, d'expression et d'élégance. C'est un épisode parfait, qui a d'ailleurs l'avantage de s'expliquer tout seul. Quant au *Débarquement à Marseille*, dois-je parler des fameux tritons, des éclatantes sirènes que l'on y admire? Ils effacent, ils annulent le sujet principal. Les déesses marines surtout émerveillent le spectateur. Quels reins, quels torses prodigieux! quelles magnifiques tournures! quels traits vivants et quelles nobles épaules! Les belles, les soyeuses chevelures, transparentes comme des flots et blondes comme de l'or! Tout homme susceptible d'amour, tout vieillard possédant un reste de force, se laisserait prendre avec joie dans ce réseau splendide (1).

La Naissance de Louis XIII est célèbre par la double

(1) Une lettre de Rubens lui-même, publiée dans les *Archives de l'art français*, nous apprend que les modèles de ces néréides étaient, non pas des Flamandes, comme on serait tenté de le croire, mais des Italiennes, les deux sœurs Capaïo, qui demeuraient à Paris, avec leur mère rue du Vertbois.

expression de la mère, sur les traits de laquelle s'unissent le sentiment de la douleur physique et celui de la joie morale. Ces contrastes sont le plus difficile problème de l'art : le génie seul parvient à les rendre. L'illustre coloriste s'en est tiré avec sa puissance habituelle. L'*Apothéose de Henri IV* serait un chef-d'œuvre, si le peintre y avait mis plus d'unité : elle forme néanmoins le morceau principal de la collection et surpasse tous les autres en richesse. Il y a là, comme têtes, poses, effets de lumière et de couleur, des motifs admirables. Peut-on voir un plus beau groupe que celui des courtisans agenouillés devant Marie de Médicis? La *Réconciliation de la princesse avec Louis XIII* brille surtout par le coloris, et le *Triomphe de la Vérité*, par le soin, par la vigueur de l'exécution (1).

Dans ce poëme en images, comme dans plusieurs travaux qui nous ont précédemment occupé, Rubens a suivi la doctrine de l'art pour l'art, non-seulement telle que l'a exposée Platon, c'est-à-dire juste, évidente et irréfutable, mais telle que les novateurs français l'ont comprise sous la Restauration et sous Louis-Philippe, c'est-à-dire fausse, exagérée, nuisible. Cette dernière théorie, en effet, ne respecte ni la convenance ni les nécessités morales. Elle dédaigne les principes de la composition et les sacrifie à des beautés de facture, qui perdent une grande partie de leur attrait par leur manque d'à-propos. Elle laisse la main tyranniser l'intelligence et place le caprice au-dessus des lois mêmes de l'art. Elle n'a d'autre guide que la fantaisie, cheminant dans une espèce de somnambulisme (2).

(1) La couleur de ces tableaux se distinguait par une profonde harmonie. Une tentative trop audacieuse, non pas pour les nettoyer, mais pour les rajeunir, pour leur rendre leur fraîcheur primitive, ayant enlevé les glacis et les demi-teintes, ceux qui ne les ont pas vus dans leur ancien état ne peuvent se faire une idée du moelleux aspect que Rubens avait su leur donner.

(2) Nattier, membre de l'Académie, avait l'intention de dessiner et

Mais si Marie de Médicis avait comblé le peintre d'attentions, elle fut très-lente à lui payer ses honoraires. Le 13 mai 1625, il ne les avait pas encore reçus, et il s'en plaint dans une lettre datée de Paris, adressée à son ami Peiresc : il sait bien, dit-il, que les dépenses nécessitées par le prochain mariage d'Henriette de France avec le roi d'Angleterre Charles Ier sont cause de ce retard, mais un aussi grave motif ne le calme pas. « En somme, je suis fatigué de cette cour, et si l'on ne met pas à me satisfaire la même promptitude que j'ai montrée pour le service de la reine, il pourrait arriver que je n'y revinsse pas facilement (ceci soit dit entre nous), quoique je n'aie pas le droit de m'irriter, puisque les empêchements ont été légitimes et fort excusables. » Le 26 du mois de décembre, il écrivait encore de Bruxelles : « A vous parler franchement, toute cette affaire ne me coûtera pas une seconde lettre. Mais si vous pouviez vous informer avec adresse auprès des personnes qui peuvent être intervenues dans tout ceci, vous me feriez un grand plaisir. Au reste, quand je compte mes voyages à Paris et le temps que j'y ai demeuré, sans recevoir la moindre récompense extraordinaire, je trouve que cette galerie m'a été fort préjudiciable, si nous ne faisons pas entrer en ligne de compte la générosité du duc de Buckingham en cette occasion (1). »

Comme tous les travailleurs, comme tous les hommes qui mènent une existence régulière et administrent sa-

de faire graver tous les tableaux du Luxembourg ; surpris par la mort, il chargea ses deux fils, qui étaient jeunes encore, de réaliser son projet. L'œuvre parut en 1710, dans le format in-folio, sous ce titre : *La galerie du palais du Luxembourg, peinte par Rubens, dessinée par les sieurs Nattier et gravée par les plus illustres graveurs du temps. Dédiée au Roi.* Les cuivres appartiennent maintenant à la chalcographie du Louvre.

(1) Emile Gachet, *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*, pages 13 et 30.

gement leurs biens, Pierre-Paul tenait beaucoup à être exactement payé ; il n'aimait pas non plus qu'on marchandât ses ouvrages. Ayant fixé un taux général, qui lui semblait très-modeste et qui l'était réellement, il ne voulait pour aucun motif diminuer ses évaluations. « J'ai abordé la question du prix avec toutes sortes de ménagements, écrivait Tobie Matthew à propos d'une Chasse, mais ses demandes sont comme les lois des Mèdes et des Perses, qui ne pouvaient être modifiées (1). » Ces habitudes ponctuelles ont paru à quelques personnes de l'avarice et de la mesquinerie, d'après l'ancienne économie politique sans doute, qui exigeait du travailleur toutes les concessions et tous les sacrifices. Les libéralités pourtant ne doivent pas venir du producteur : pourquoi ferait-il cadeau à l'oisif d'une partie de son juste salaire ? Quand le désintéressement était opportun, le grand coloriste faisait preuve de générosité comme un autre. Ayant été admis de droit dans la société des Romanistes en 1609, il fut élu doyen à l'unanimité en 1613. Or, voici la note que l'on a trouvée écrite de sa main sur les registres de la ghilde : « L'an 1614, le 30 juin, fête de saint Pierre et de saint Paul, moi Pierre-Paul Rubens, doyen de la confrérie desdits saints, ayant achevé mon année de décanat et ayant fait régulièrement exécuter toutes les cérémonies d'usage, comme messe en musique, salut et messe de requiem pour les confrères décédés, ainsi qu'un banquet servi chez moi, et les dépenses excédant de beaucoup les recettes, je juge inutile de dresser un compte, attendu que j'abandonne à la société la différence. » Quoique ses prédécesseurs eussent agi de la même manière, s'il avait eu pour l'argent une passion extrême, il eût demandé le remboursement de ses avances ; bien loin de là, il fit encore don aux sociétaires de deux

(1) *Sainsbury*, page 53.

grandes images, représentant ses patrons saint Pierre et saint Paul. Et il n'était pas rare qu'il offrît des œuvres de sa main, quand il le jugeait à propos.

Avant que Rubens quittât la France, après avoir placé les tableaux, la Reine-mère lui avait demandé une seconde collection de vingt et une toiles, qui devaient figurer toute l'histoire de Henri IV. Mais comme elle n'avait pas insisté très-vivement et que Rubens n'était pas dévoré de zèle, l'affaire languit. Un moment l'artiste put croire que ces lenteurs étaient une vengeance de Richelieu, mécontent de ses efforts pour rétablir la paix entre l'Espagne et l'Angleterre, au préjudice de la France. Mais de si minces représailles convenaient peu au fier génie du cardinal. Pendant qu'il combattait la diplomatie de Rubens, il employait son pinceau. Le 12 février 1626, en effet, Pierre-Paul écrivait à son ami Valavès : « Vous m'avez émerveillé en m'annonçant que M. le Cardinal veut avoir deux tableaux de ma main. Cela ne s'accorde guère avec ce que m'écrit M. l'ambassadeur de Flandre, que les toiles de la seconde galerie, nonobstant le traité conclu avec moi, sont adjugées à un peintre italien. Il m'annonce, il est vrai, qu'il l'a seulement ouï dire et n'a aucune certitude. On le lui avait néanmoins assuré comme une chose positive, qu'il présuma faite avec mon consentement. Mais si ce n'était point une fable, vous l'auriez su et m'en auriez averti. » Ayant reçu officiellement la commande, Rubens écrivait au même personnage, le 20 février : « On m'a remis votre aimable lettre du 13 de ce mois, et celle de M. l'abbé de Saint-Ambroise, qui se montre obligeant comme de coutume et aussi bien disposé que jamais envers moi. Il m'annonce que le Cardinal, comme vous me l'aviez appris dernièrement, voudrait deux tableaux de ma main pour son cabinet. Quant à la galerie, M. l'abbé me dit que la Reine-mère s'excuse de n'avoir eu jusqu'aujourd'hui ni

le temps ni le loisir de penser aux sujets. Il ajoute que, la construction de la galerie étant peu avancée, cela se fera en son temps. Je suis donc forcé de croire qu'il n'y avait rien de vrai dans tout ce que l'ambassadeur de Flandre m'a écrit à ce propos, comme je vous l'ai dit récemment. » La galerie n'étant pas même construite et toutes sortes de préoccupations étant venues troubler, désoler Marie de Médicis, l'affaire traîna si bien en longueur que Louis XIII eut le temps d'emprisonner sa mère, au début de l'année 1631, avant que l'entreprise eût été commencée d'une manière sérieuse. On trouva seulement plusieurs esquisses dans la succession du peintre. Les sentiments du Cardinal envers l'illustre coloriste demeurèrent si bien les mêmes, qu'il acheta un grand nombre de ses tableaux, quand on vendit sa collection.

L'histoire emblématique de la Reine-mère dut être en partie conduite de front avec une entreprise bien plus vaste encore. Les Jésuites d'Anvers, ayant fait construire une église spacieuse, dont Rubens avait fourni les dessins, jugèrent à propos de lui demander trente-neuf peintures pour la décorer. L'artiste y avait disposé une colonnade, avec trente-huit colonnes de marbre blanc, que des vaisseaux espagnols avaient prises sur un bâtiment algérien, qui les portait à Constantinople : elles devaient y soutenir les voûtes d'une mosquée. On les amena dans le port d'Anvers, où elles furent acquises par un pieux négociant, qui les donna aux Jésuites ; destinées à un temple d'Allah, elles ornèrent ainsi un monument catholique (1). Les révérends pères désiraient placer un tableau dans chacun des entre-colonnements, un autre sur le maître-autel, et pavoiser de la même façon deux chapelles latérales. Le 29 mars 1620,

(1) Dans le *Acta Sanctorum*, à l'article *Saint Ignace*, on trouve des renseignements sur la construction de cette église, dont la façade est l'œuvre la plus importante de Rubens en fait d'architecture.

Pierre-Paul signa un acte où il s'engageait à exécuter cet immense labeur (1). Trente-quatre sujets furent indiqués par les moines de saint Ignace ; Rubens choisit les autres. Je ne sais à quelle époque il termina le travail ; mais je puis assurer qu'il accomplit sans fatigue une tâche prodigieuse, qui eût effrayé les talents les plus robustes de toutes les époques. Indépendamment de leur nombre, les toiles étaient d'une dimension énorme : on peut en juger par les trois tableaux de la série exposés au Belvédère. Les deux premiers ont 17 pieds de haut sur 12 pieds et demi de large ; le troisième, 14 pieds et demi de haut sur 9 pieds 5 pouces de large. Le sort, par malheur, ne respecta point cette volumineuse collection ; le 18 juillet de l'année 1718, le monument qui l'abritait devint la proie des flammes. Les toitures s'écroulèrent dans l'intérieur de l'édifice, et presque toutes les compositions de Rubens furent détruites. Le feu ne respecta que le grand chœur et les deux chapelles, qui renfermaient ensemble quatre toiles : on eut la consolation de les sauver. Sans épargner tout à fait le portail, la flamme le laissa debout, et on peut encore en admirer le style original.

Voici comment M. Betty Paoli juge les trois ouvrages que possède la galerie de Vienne : « Le plus petit (la surface n'a que 140 pieds carrés !) figure l'*Assomption de la Vierge*. Les formes des personnages y sont moins nobles et moins pures que dans le tableau de Saint-Ildephonse ; l'ordonnance ne laisse pas d'être surchargée ; mais les têtes ont une expression pleine de force et d'élan, le coloris est d'une beauté magique. Les deux autres toiles représentent des scènes qui avaient pour but de glorifier les Jésuites. Sur l'une, on voit *Ignace de Loyola délivrant des possédés*. L'action a lieu sous les voûtes d'une église ; debout devant l'autel, dans une at-

(1) Le texte de l'engagement a été publié par Reiffenberg dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*.

titude calme et impérative, le visionnaire espagnol, portant un somptueux costume, exorcise des malheureux aux traits bouleversés, aux gestes convulsifs. Une troupe d'anges illumine, à gauche, l'angle supérieur du tableau; à l'angle opposé, de grotesques démons s'envolent par une fenêtre. Les acolytes du saint et les parents des malades occupent le reste de l'espace. Tous les personnages vivent et respirent; les expressions et les types sont d'une variété extraordinaire. Le côté dramatique de l'action est saisi, rendu avec la plus grande énergie morale. On ne se lasse d'admirer ni l'habile manière dont l'artiste a su fondre la lumière surnaturelle, qui vient d'en haut, et la lumière du jour, ni la magnificence de la pénombre où il a plongé les ecclésiastiques.

« L'autre morceau figure les *Miracles de saint François Xavier dans les Indes*. La composition n'a pas toute l'harmonie désirable, et l'on observe dans plusieurs couleurs locales un manque de justesse, qui, venant d'une main si sûre, ne peut être imputé qu'au caprice. Nul trait du paysage ne révèle que les Indes sont le théâtre de l'action. Le saint occupe une terrasse entourée d'une balustrade et située en face d'un temple; les types, sauf quelques-uns, n'ont pas de caractère indigène. Mais ces défauts sont plus que rachetés par la vie exubérante qui anime les personnages, par le mouvement passionné de la mise en scène et par l'inépuisable fécondité de l'invention. La facture, comme celle de la toile précédente, offre des inégalités : il y a des parties d'une beauté extraordinaire et d'autres plus faibles (1). » M. Betty Paoli attribue ces différences à la collaboration des élèves de Rubens et à la nécessité d'avoir fini les tableaux pour une grande fête religieuse. Les esquisses peintes des deux ouvrages, placées en face dans la galerie de Vienne, lui paraissent d'autant plus précieuses.

(1) *Wien's Gemælde-Gallerien*, pages 129 et 130.

Le quatrième tableau garanti des flammes représentait *Marie et saint Joseph, tenant tous les deux le petit Jésus par une main*. Ce n'était pas une œuvre de premier ordre, suivant le rapport de Michel ; les Autrichiens, par suite, auront dédaigné de l'enlever en 1794, et j'ignore où l'a conduit le hasard des événements (1).

Pour plaire aux Jésuites, l'adroit Pierre-Paul s'était enrôlé sous leur bannière, dans la grande Sodalité latine, fondée par les moines astucieux en 1609. Il y obtint le grade de conseiller en 1623.

Nous avons vu qu'il se louait beaucoup de la manière dont le duc de Buckingham l'avait traité ; il fit sa connaissance à Paris pendant qu'il y séjournait en 1625. L'opulent seigneur fut si charmé de sa conversation qu'il le pria de lui rendre visite en son hôtel, pour se lier plus intimement ensemble : il désirait d'ailleurs être peint par lui. Dans leurs entretiens, le duc ne put lui cacher le déplaisir que lui inspiraient les longues hostilités de l'Espagne et de l'Angleterre. Il pria Rubens de témoigner à l'Archiduchesse combien il souhaitait de les voir finir. L'artiste lui promit de faire tout ce qui pourrait amener la paix, et tint parole. Buckingham alla bientôt après visiter à son tour le grand homme sur les bords de l'Escaut. L'artiste lui montra son élégante demeure et sa belle collection de tableaux, de vases, de statues, de bas-reliefs. Elle charma, éblouit, tenta l'Anglais. Quand il fut de retour dans la Grande-Bretagne, il dépêcha vers Rubens un nommé Leblond, qui était son homme d'affaires. Il devait proposer à l'artiste de lui vendre cette magnifique galerie pour le duc. Le peintre, qui l'avait formée avec beaucoup de temps et de peine, ne voulait pas s'en défaire : il résis-

(1) Les trente-six compositions des entre-colonnements ont été gravées deux fois : la première par J. Punt, en un volume publié à Amsterdam, la seconde par M. Preisler, d'après les dessins de Rubens que possédait J. de Witte, peintre anversois domicilié à Amsterdam.

tait aux offres les plus brillantes. La ténacité de l'agent vainquit toutefois sa répugnance, et il se décida, pour cent mille florins, à laisser choisir parmi les raretés de son cabinet. Mais il se réserva le droit de faire mouler les statues, bustes et bas-reliefs, dont il désirait conserver au moins l'empreinte. Les tableaux enlevés furent remplacés par d'autres, et son Panthéon garda presque le même aspect. Lorsque l'implacable mort frappa tout à coup Rubens, on peut dire qu'il possédait une collection royale (1).

L'époque la plus tranquille, la plus laborieuse de sa vie, celle où il a le plus travaillé pour sa gloire, était sur le point de finir. Il y avait dix-sept ans qu'il exerçait dans un profond repos son tumultueux génie, quand il eut le malheur de perdre sa femme. Elle l'avait retenu près du foyer domestique et, grâce à leur mutuel amour, avait été pour lui une source d'inspiration. Le grand homme lui a rendu justice dans une lettre, où on remarque ces phrases : « En vérité, j'ai perdu une excellente compagne ; on pouvait, que dis je, on devait la chérir par raison, car elle n'avait aucun des défauts de son sexe ; point d'humeur chagrine, point de ces faiblesses de femme, mais rien que de la bonté et de la délicatesse ; ses vertus la faisaient chérir de tout le monde pendant sa vie ; depuis sa mort, elles causent des regrets universels. Une semblable perte

(1) Voici la liste des tableaux choisis par le duc de Buckingham : 19 ouvrages du Titien, 21 du Bassan, 13 de Paul Véronèse, 8 de Palma, 17 du Tintoret, 3 de Léonard de Vinci, 3 de Raphaël et 13 de Rubens. Le catalogue dressé par Brian Fairfax indique les sujets des toiles dues à Pierre-Paul ; j'ai donné dans mon *Histoire de la peinture flamande* (t. VII, p. 170), la liste de ces treize morceaux.

Quelques pages n'étaient pas très-décentes : l'une d'elles, un grand tableau, représentait *Cymon et Iphigénie*, scène du Décameron, où l'on voyait dans la perspective le Jugement de Pâris ; le nº 9 montrait au spectateur saint Antoine tenté par une femme nue ; le nº 10, la *Duchesse de Brabant avec son amant*, épisode peu connu de l'histoire des Pays-Bas.

me paraît bien sensible, et puisque le seul remède à tous les maux, c'est l'oubli qu'engendre le temps, il faudra sans doute espérer de lui seul mon secours. Mais qu'il me sera difficile de séparer la douleur que me cause sa perte, du souvenir que je dois garder toute ma vie à cette femme chérie et vénérée ! Un voyage me conviendrait peut-être, pour me soustraire à tant d'objets qui renouvellent sans cesse mon affliction, *ut illa sola domo mœret vacuâ stratisque relictis incubat.* Les tableaux changeants qui s'offrent aux yeux, dans un voyage, occupent l'imagination et assoupissent les chagrins du cœur. Du reste, il est vrai *quod mecum peregrinabor et me ipsum circumferam*, mais, croyez-le, ce serait pour moi une grande consolation que d'avoir le plaisir de vous voir, etc. (1). »

Cette lettre fut écrite le 15 juillet 1626. La femme de Rubens était morte depuis peu de temps, et rien n'avait pu encore affaiblir la douleur du grand homme. Un convoi lugubre et splendide porta Isabelle Brandt à l'église Saint-Michel, où il la fit ensevelir dans le tombeau de sa mère. Pour honorer ces deux anges gardiens de sa vie, le tableau destiné jadis à l'église Sainte-Marie *in Valicella* fut placé par son ordre sur le monu-

(1) *Lettres inédites de Rubens*, page 49. — « S'il était nécessaire, dit Émile Gachet, de relever les assertions absurdes qui se répandent parfois dans le vulgaire, sans le moindre fondement, ce serait ici le cas de prouver l'imposture de ceux qui ont dit que Rubens n'aimait point sa femme, et qu'il avait même eu des preuves de son infidélité. Car on a fait à ce sujet un roman tout entier, au moyen duquel on a prétendu expliquer le départ subit de Van Dyck. Et puis on a dit que, pour se venger de sa femme, Rubens avait peint son portrait dans le fameux tableau de la *Grappe de raisin*, qui représente saint Michel précipitant les damnés. On a voulu voir encore la pauvre Isabelle Brandt dans le *Jugement dernier*, qui est à Munich. Là un diable la tient dans ses griffes et l'entraîne avec lui aux enfers, tandis qu'Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens, est placée au paradis. Ce sont là des *on dit* que répètent les curieux, et qui deviennent des articles de foi, tout aussi bien que le fameux conte du tableau de Van Dyck pour la collégiale de Courtrai. »

ment funèbre. Comme le haut de la toile représente la Vierge et le Christ enfant, il parut les mettre sous leur protection, puis il composa l'épitaphe suivante :

A la Vierge mère.
Ce tableau qu'il a peint lui-même,
est pieusement et affectueusement
consacré au tombeau de son excellente mère,
qui abrite aussi les restes d'Isabelle Brandt,
son épouse,
par P. P. Rubens,
le jour de saint Michel archange,
l'an du Seigneur 1626.

Une nouvelle existence allait commencer pour le peintre : il avait laissé au delà des Alpes tous les souvenirs de sa jeunesse, le sépulcre venait d'engloutir ceux de son âge mûr. Ainsi la mort nous enlève chaque jour une partie de nous-mêmes, tantôt les forces de notre corps, tantôt les illusions de notre esprit, tantôt les affections de notre cœur (1).

(1) La fête de saint Michel tombant le 29 septembre, tous les biographes, sans exception, placent à cette époque le décès d'Isabelle Brandt. Ils n'ont pas vu que cette date signale le jour où fut consacré le tombeau, non celui où expira la défunte. On ne le connaît pas d'une manière précise : la lettre citée plus haut prouve seulement qu'elle mourut avant le 15 juillet. Une note des *Liggeren* n'éclaircit pas la question : « Reçu encore du seigneur Pierre-Paul Rubens, à l'occasion des funérailles de sa femme, Isabelle Brandt... 110 florins. »

CHAPITRE XII

RUBENS DIPLOMATE.

Éprouvant l'impérieux besoin de voyager pour se distraire, Rubens tourna ses regards du côté de la Hollande. Il s'était jadis lié à Rome avec Poelenbourg, pendant que celui-ci étudiait dans l'atelier d'Elzheimer. Depuis lors, le maître ingénieux était revenu voir les plaines fertiles de la Gueldre et en habitait la capitale. Pierre-Paul lui écrivit pour lui annoncer la mort de sa femme et sa prochaine arrivée. Si la douleur lui faisait choisir ce pays plutôt qu'un autre, elle le conseillait admirablement. C'est là que devraient se réfugier tous les cœurs malades, toutes les âmes dégoutées de la vie ou torturées de secrets chagrins. Sous cet air lourd, au milieu de ces horizons sans grandeur, on se pénètre à plaisir du calme de la nature et du sentiment de l'insignifiance humaine. Près des flaques d'eau marécageuses où s'étend une sorte de lèpre végétale, où flotte, comme un emblème de tristesse, le cygne toujours grave et toujours silencieux, on passe en revue ses douleurs d'autrefois, on s'enivre de son propre abandon, de sa mélancolie et de la sourde conscience de ses forces inutiles. Le vent gémit dans les roseaux d'une voix douce et lamentable; un hêtre violet réfléchit à vos pieds, sur l'eau brune, son obscur feuillage ; de loin en loin s'ouvre au milieu des nues quelque meurtrière,

par où le soleil brille comme du fond d'un cachot. Les vapeurs dont l'air est imprégné, le bétail qui broute avec nonchalance une herbe mêlée de joncs, la pâle fumée de la tourbe ondoyant au-dessus des maisonnettes, tout vous invite à la patience, tout endort l'affliction et les regrets.

La première ville où entra Rubens fut Gouda, que les magnifiques vitraux de son église principale ont rendue célèbre. Joachim Sandrart s'y trouvait accidentellement. Ce fut pour lui une grande joie d'apprendre que le maître fameux venait d'arriver. Il alla aussitôt à sa rencontre, lui témoigna son admiration et le pria de vouloir bien disposer de lui. Rubens accepta ses offres de service, et ils convinrent de parcourir ensemble la Hollande. Ils allèrent d'abord voir Jacques Blok de Gouda, qui les reçut dans son atelier. Ce peintre jouissait alors d'une brillante réputation, que les deux artistes ne jugèrent point supérieure à son talent. Pierre-Paul dit qu'il ne connaissait en Belgique et en Hollande personne de plus habile à rendre les effets de l'architecture et de la perspective (1). Jacques Block est maintenant aussi oublié que son marchand de couleurs : pauvre gloire humaine ! Rubens lui acheta quelques ouvrages.

Ils se rendirent ensuite à Utrecht, où Poelenbourg les festoya de son mieux, les accabla de politesses et fit tous ses efforts pour les divertir. Le fougueux Pierre-Paul admira les œuvres patientes du Hollandais. Il nous apprend lui-même, dans une lettre, que son habile manière de rendre un sujet intéressant l'avait beaucoup frappé. Rubens, d'ailleurs, ne pouvait manquer de voir tout ce qu'il y a de science, d'observation et de fermeté dans son extrême délicatesse. Il lui acheta, en conséquence, deux paysages, qui ornaient encore son hôtel le jour de

(1) Houbraken, tome II, page 92. — Campo Weyerman, tome II, pages 175 et 176.

sa mort. On conçoit que Poelenbourg s'estima très honoré de cette visite ; pour en consacrer le souvenir, il exécuta un tableau où on le voyait causant dans son jardin avec son illustre ami. Rubens dessiné de profil, la tête nue, enveloppé d'un manteau écarlate, se tient devant la femme de son hôte, qui l'écoute, assise sur un banc (1).

Un peintre non moins distingué habitait la même ville, Gérard Honthorst, dont Sandrart avait été l'élève. Ce dernier conduisit l'Anversois chez son ancien maître. Il était occupé à peindre Diogène, qui, une lanterne en main, cherche un homme sur la grande place d'Athènes, et il avait si bien rendu ce trait de mordante raillerie que l'artiste belge fut frappé d'étonnement. Quoique l'œuvre n'eût pas reçu les derniers coups de pinceau, il en fit sur-le-champ l'acquisition. Il admirait la savante manière dont Gérard Honthorst disposait son clair-obscur, employait avec largeur et finesse la lumière et l'ombre.

Ils rendirent encore visite à Abraham Bloemaert, qui, après de longues aventures et des malheurs de tout genre, s'était fixé dans cette ville. C'était un des doyens du métier, car il n'avait pas moins de soixante-deux ans. Rubens lui témoigna une estime respectueuse et acheta quelques-unes de ses productions. Ayant ainsi vu les différents ateliers d'Utrecht, les curieux se préparèrent à aller plus loin.

Le *maître des couleurs* avait en effet trouvé la compagnie de Sandrart si agréable, qu'il l'avait prié de ne pas l'abandonner en route. Ils s'acheminèrent donc ensemble vers Amsterdam. Depuis la séparation de la Belgique et de la Hollande, cette reine du Zuyderzee prenait de rapides accroissements et devenait le centre du commerce néerlandais. Les deux voyageurs allèrent d'ateliers en ateliers, comme ils l'avaient fait à Utrecht. Les écoles septentrionales des Pays-Bas étaient dans toute

(1) Smith, *Catalogue raisonné of the works*, etc., tome II, page 34.

leur verve et toute leur splendeur. Notre artiste admira franchement leurs poétiques ouvrages, si différents des siens. Il en acheta un bon nombre, puis, au bout de quinze jours, prit la route de la Haye, où Sandrart le quitta. Pierre-Paul revint chez lui continuer ses travaux. On a supposé que l'infante Isabelle, veuve depuis cinq ans, l'avait chargé d'une mission secrète pour les États de Hollande, mais il n'est pas probable qu'elle eût voulu l'occuper d'affaires politiques dans un pareil moment. Ce premier voyage fut un simple voyage de consolation.

Rubens néanmoins approchait peu à peu, comme nous l'avons vu, de la carrière politique où il ne devait point paraître sans gloire. Isabelle, qui le consultait souvent, n'osait peut-être pas lui confier une mission publique, parce qu'il n'était pas noble. Aussi le peintre demanda-t-il au roi d'Espagne, en 1624, des lettres de noblesse qui lui furent gracieusement accordées. On lit dans l'acte officiel, daté du 5 juin : « Sçavoir faisons que nous, les choses susdites considérées, et eu esgard à la grande renommée que le suppliant a méritée et acquise par l'excellence de l'art de peinture et rare expérience en icelle, comme aussi par la science qu'il a des histoires et légendes, et autres belles qualitez et parties qu'il possède, et qui le rendent digne de nostre royale faveur, avons accordé et accordons audit Pierre Paul Rubens, à ses enfants et postérité, mâles et femelles, ledit titre et degré de noblesse, etc. (1). » Le souverain poussa même la bienveillance jusqu'à le dispenser des taxes qu'on payait d'habitude en pareille

(1) Dans cet acte, les armes données à Rubens sont ainsi décrites : « Un escu parti en face, le dessus d'or à un cornet de sable, et deux quintefeuilles aux cantons percées d'or, le dessous d'azur à une fleur de lis d'or, l'heaume ouvert estreillé, les hachements et borlet d'or et d'argent, et pour le cimier, la mesme fleur de lis d'or. » Il est assez singulier que le roi d'Espagne disposât des fleurs de lis, qui appartiennent à la couronne de France.

occasion. Pierre-Paul ayant des armoiries et pour cimier une fleur de lis d'or, Isabelle le nomma gentilhomme de sa chambre, titre qu'un roturier ne pouvait obtenir. Voulant sans doute le flatter, Ambroise Spinola, qui gouvernait l'archiduchesse, le traita bientôt d'Excellence. Rien ne s'opposait donc plus à ce que Rubens fût employé comme agent politique, et une occasion s'offrit bientôt de le mettre en scène dans un rôle important.

Il s'agissait de conclure un traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre, précédé par une suspension d'armes entre les deux couronnes, l'Empire et le Danemark, la Belgique et la Hollande. Jusqu'en ces derniers temps, lorsqu'on parlait de Rubens comme négociateur politique, on était plus disposé à le croire atteint d'une douce manie, d'une prétention innocente, qu'à voir en lui un grand diplomate. On mentionnait avec une ironie légère, avec un demi-sourire, son intervention dans les affaires d'État. Depuis que M. Sainsbury a fouillé les archives d'Angleterre, M. Villaamil, le dépôt longtemps mystérieux de Simancas, les pièces officielles publiées par eux ont tout changé. Le splendide coloriste est devenu, pour l'historien le plus sévère, un politique éminent, digne de tenir tête à Richelieu, dont il contrariait les desseins dans une noble et humaine intention.

Ce fut en 1627 qu'il commença la grande entreprise qui aurait changé la face de l'Europe, changé complétement les destinées de l'Allemagne, si, après avoir obtenu un premier succès, il avait pu terminer son œuvre. Depuis neuf ans se déchaînait une guerre qui devait être la plus effroyable des luttes humaines et durer vingt et un ans encore. Mais l'Archiduchesse et Rubens ne connaissaient pas les lugubres arrêts du sort : ils avaient formé le charitable dessein de mettre un terme au conflit sanguinaire, non point par un accord géné-

ral, qui ne devait se produire que longtemps après, quand on signa le traité de Westphalie, mais au moyen de conventions particulières et d'arrangements successifs entre les nations adverses. Rubens explique très-longuement ce projet dans une lettre autographe que possèdent les archives de Simancas (1). Un plan si généreux, entièrement conforme à l'esprit de l'Évangile, ne mérite que des éloges, si on le considère au point de vue moral; au point de vue historique, c'était une conception admirable, qui eût fait cesser la guerre de Trente-ans, lorsqu'elle n'avait pas encore atteint le degré de fureur, commis les excès monstrueux qui ont déshonoré l'Allemagne, changé en troupe de démons l'ordre implacable des Jésuites. Le féroce Wallenstein n'exerçait que depuis deux ans son génie meurtrier ; il pouvait être arrêté en pleine carrière. Et si la guerre de Trente-ans n'avait pas fait reculer vers la plus atroce barbarie les populations tudesques, l'avenir de presque toute l'Europe était changé.

L'Infante et Rubens jugèrent que leurs premiers efforts devaient avoir pour but de réconcilier l'Espagne et l'Angleterre, la Belgique, si voisine du dernier pays, subissant avant toute autre province les conséquences funestes de leur lutte, et une sérieuse tentative ayant déjà été faite dans la même intention, puisque Charles Ier, quand il était encore prince de Galles, avait failli épouser Marie-Thérèse d'Autriche, sœur de Philippe IV. La Grande-Bretagne, d'ailleurs, ne demandait pas mieux que d'entrer en négociations : et la Hollande elle-même, alliée avec l'Angleterre, ne refusait point d'y prendre part, à condition que les ministres espagnols n'emploieraient aucun terme offensant pour la dignité nationale. Un sieur Balthazar Gerbier, qui était déjà au courant de bien des choses, car il avait suivi

(1) Elle porte la date du 30 mars 1628. Cruzada Villaamil : *Rubens, diplomático español*, p. 132.

dans la péninsule ibérique le royal prétendant et son favori, le duc de Buckingham, en 1623, fut chargé des premières démarches. Il remplissait chez ce dernier plusieurs fonctions, peignait des miniatures, gouvernait les écuries, surveillait la construction des bâtiments que le ministre faisait élever, achetait pour lui des tableaux, des objets d'art, et les avait sous sa garde; enfin, occupation plus grave, il lui servait d'agent secret dans ses manœuvres politiques. C'était un homme fin, actif, souple et rusé, petit de corps, ayant un air circonspect et une mine réservée; quelque chose de louche dans toute sa personne trahissait, aux yeux observateurs, son caractère intrigant. Il était fils d'un père français et d'une mère espagnole, qui avaient adopté les opinions calvinistes, et s'enfuirent de Paris, en 1572, pendant le massacre de la Saint-Barthélemy. Sa mère, alors enceinte, le mit au monde dans la ville de Middelbourg, en Zélande, où il resta jusqu'à l'âge de cinq ans (1). Il habita ensuite la Gascogne, où une partie de la population était calviniste, mais l'Angleterre devint sa résidence habituelle et sa patrie adoptive, à partir de 1617. Après l'avénement de Charles I[er], Buckingham l'ayant recommandé au roi comme un homme habile et entendu, qui pouvait mener adroitement des affaires graves, épineuses même, sa position avait pris une importance réelle.

Le 23 février 1627, Balthazar annonça de Bruxelles à Pierre-Paul la grave mission qui lui était confiée. Il semble que l'Archiduchesse et le marquis de Spinola étaient alors à Anvers, car, le lendemain même, l'ar-

(1) Il raconte lui-même ces faits dans un manuscrit intitulé : « *Les dernières admonitions de Balthazar Gerbier chevalier, à ses filles Élisabeth et Suzanne, retirées dans un monastère de religieuses anglaises à Paris.* » Le *Messager des arts et des sciences* en a publié un extrait. Dans une lettre publiée par M. Cruzada Villaamil, Rubens dit de Gerbier : « Il est Hollandais de nation » (p. 104).

tiste répondit par une lettre où il se montre, dès le début, à la hauteur de ses nouvelles fonctions.

« Son Altesse a veu la proposition de Monseigneur le duc de Buckingham et dit que, quant aux difficultez entre l'Empereur et le Roy de Danemarcq, il y a quelque temps qu'elle a commencé à s'emploier pour les mettre d'accord, et fera les offices possibles pour y parvenir; mais comme le succès est incertain, mesme qu'il y pouroist aussi avoir des difficultez au regard des Estats de Hollande, seroit bien que mondit Seigneur de Buckingham desclarast si le Roy de la Grande-Bretagne vousdroit traicter en ce sens au regard seulement de ces couronnes, afin que Son Altesse en estant esclaircie en puisse faire part à Sa Majesté Catholique, dont, après avoir reçu response, en faire advertir ledit Seigneur Duc, et partant trouve convenable que le sieur Gerbier, retournant en Angleterre, nous rapporte sa détermination. »

Le style de cette lettre n'est pas brillant sans doute, ni même correct, mais l'esprit en est d'une grande sagesse : on y voit d'ailleurs se dérouler dans toute son étendue le plan formé par l'Archiduchesse et par Rubens, auquel s'était évidemment associé le roi d'Angleterre. On lui en parle comme d'une chose convenue. L'Infante avait même déjà fait des tentatives en Allemagne, qui n'avaient produit aucun résultat. Au lieu d'employer un intermédiaire, le duc de Buckingham répondit lui-même à l'artiste, le 9 mars, d'après un brouillon dicté par Charles Ier. Il lui déclarait que le monde approuverait unanimement les intentions pacifiques de l'Archiduchesse et du marquis de Spinola, son premier ministre, tandis que le roi d'Angleterre devrait plutôt rechercher la gloire des armes, comme ils l'ont fait eux-mêmes jusque-là, mais que le caractère pieux de son souverain lui permettrait de le déterminer à un pacte amical, pourvu qu'il ne fût pas contraire à son

honneur, ni préjudiciable au rétablissement de son beau-frère, le comte palatin, que les troupes espagnoles avaient expulsé depuis longtemps de ses domaines héréditaires.

Les projets de l'artiste, comme on voit, étaient favorablement accueillis; mais la négociation fut lente et pénible. Le médiateur se vit contraint d'aller sur la frontière de Hollande, à Zevenberghen, puis en Hollande même, pour conférer avec Gerbier, en courant d'une ville à une autre, afin de détourner les soupçons et de faire croire qu'ils voyageaient comme de simples amateurs. Le peintre dut ensuite se rendre à Paris, où l'envoyé d'Espagne était tombé malade. Sept mois se passèrent en courses, en démarches, en explications inutiles.

Rubens, dans cette affaire, était combattu par un antagoniste trop fort pour un débutant: il avait à lutter contre le génie et l'expérience du cardinal de Richelieu. Un aussi habile joueur prenant les cartes, l'Infante et l'artiste n'obtinrent pas grand résultat. Des circonstances imprévues, ou dont ils n'avaient pas calculé la portée, vinrent d'ailleurs annuler leurs efforts. En 1626, l'Angleterre avait dirigé contre Cadix une puissante expédition maritime, qui aurait pu s'emparer de la ville; l'incapacité de l'amiral Wimbledon fit échouer l'entreprise, mais la cour de Madrid et la nation espagnole tout entière en gardaient une profonde rancune. Bientôt après le duc de Buckingham ayant voulu venir en France comme ambassadeur extraordinaire, pour revoir Anne d'Autriche, à laquelle il avait eu l'audace de faire la cour pendant les noces d'Henriette de Bourbon avec Charles Ier, Louis XIII lui signifia qu'il ne le recevrait point. « Puisqu'on m'interdit la France comme messager de paix, s'écria le présomptueux ministre, j'y entrerai, malgré le Roi, l'épée à la main. » Et il fit aux Huguenots des promesses, qui les déterminèrent à une

prise d'armes, suivie bientôt du siége de la Rochelle. Le Cardinal, dans l'intérêt de la France, devait donc empêcher qu'une réconciliation entre l'Espagne et le gouvernement britannique laissât ce dernier maître de toutes ses forces.

Dès le commencement de l'année 1627, d'ailleurs, un traité de paix que le comte du Fargis, ambassadeur de France dans la Péninsule, homme aventureux, mais bien intentionné, avait subitement conclu avec Philippe IV, sans avertir la cour, avait été accepté par Richelieu et Louis XIII, qui avaient seulement modifié quelques articles. Pendant que Buckingham faisait ses préparatifs de guerre, le Cardinal proposa au Comte-Duc de changer le traité de paix en traité d'alliance offensive et défensive, pacte qui fut signé dans le plus grand secret. L'Espagne y promettait d'attaquer l'Angleterre et l'Irlande avec cinquante navires, pour détourner de La Rochelle la flotte britannique. Les vaisseaux prirent effectivement la mer. L'amiral avait-il l'ordre de ne pas agir, comme le prétendent quelques historiens (1), ou les tempêtes, dont il fut assailli (2), l'empêchèrent-elles d'exécuter les projets de son gouvernement ? Ce qu'il y a d'indubitable, c'est qu'il ne fit rien. Mais l'expédition, en elle-même, et l'alliance secrète suffisaient pour déjouer tous les efforts de Rubens.

Le 19 septembre, il fut réduit à faire d'humbles excuses au duc de Buckingham, sur la disgrâce qui venait de ruiner sa tentative. « Sy je fusse sy heureux comme bien intentionné aux affaires que Votre Excellence m'a confiées, elles seroient en meilleur estat. Je prends Dieu à tesmoing d'y avoir procédé sincèrement et de n'avoir dit ny escrit chose quelconque qu'en conformité de la bonne intention et par ordre exprès de mes mais-

(1) Ascargota : *Historia de España*, p. 290. — De Bury : *Histoire de Louis XIII*, t. II, p. 157.
(2) Villaamil, p. 53.

tres, lesquels y ont apporté tout ce qui dépendoit de leur devoir et pouvoir pour en venir à bout, sy les passions particulières eussent donné lieu à la raison. Aussy, nonobstant le succès du tout contraire, ils persévèrent en leur opinion et ne changent d'advis à discrétion de la fortune. »

Malgré ces protestations et cette noble constance, le gouvernement britannique fut très-irrité contre l'Espagne. Il se tint à son égard et envers l'Archiduchesse dans la plus froide réserve ; Balthazar Gerbier, officiellement rappelé en Angleterre, ne daigna même plus répondre aux lettres de Pierre-Paul. La défaite de Buckingham dans l'île de Ré augmenta la mauvaise humeur. Quoique tout semblât perdu, ni l'Infante, ni le marquis de Spinola, ni Rubens ne se découragèrent. Le peintre continua d'écrire à son ami Gerbier, de même qu'au ministre anglais, et annonça que le marquis venait de partir pour l'Espagne, où il comptait remettre à flot la transaction échouée par suite d'une bourrasque inattendue. Les réponses de Gerbier furent assez âpres, mais le duc de Buckingham se montra plus conciliant. Dans une lettre du 4 avril 1628, il disait à son intermédiaire : « Vous pouvez assurer le sieur Rubens de nos bonnes dispositions relativement à l'affaire qui vous a occupés tous deux, de sorte que, pendant le voyage du marquis de Spinola en Espagne, il profite de l'occasion. Écrivez amplement à Rubens, pour qu'il ne doute pas de nos intentions ; autrement il pourrait accomplir avec négligence son devoir dans une négociation qui importe au bien de tout le monde. De cette manière, quand on l'enverra en Espagne, il sera en mesure de déclarer que, si nous voyons d'amples pouvoirs, nous agirons aussitôt, confiant à votre ponctualité le soin des détails. »

Dès cette époque donc, il était question de faire partir Rubens pour la Péninsule. Le roi d'Espagne voulait examiner sa correspondance et donna bientôt l'ordre

qu'elle lui fût expédiée (1). L'Archiduchesse lui objecta que personne ne pouvait la comprendre, excepté Rubens lui-même, à cause des passages en chiffres et d'une foule de détails qui exigeaient un commentaire. Le 6 juillet, Philippe IV la pria d'envoyer Rubens à Madrid, avec tous ses papiers. Le grand homme se mit en route vers le 15 du mois d'août 1628 (2). Le prince l'accueillit avec toute la faveur qu'il méritait : il avait une grande estime pour son caractère et une vive admiration pour son talent. Les lettres de noblesse qu'il lui avait accordées en sont la preuve : le texte renferme le témoignage explicite des sentiments du roi. Le souverain et l'artiste étaient donc d'anciennes connaissances, au moins sous certains rapports.

Fils d'Anne d'Autriche, qui devait le jour à Maximilien II, Philippe III avait épousé la princesse Marguerite, nièce du même empereur, de sorte que Philippe IV, son héritier, était comme le produit d'une double greffe sur la souche allemande des Habsbourg. Il en avait toute la conformation extérieure, les cheveux jaunes, la mâchoire énorme, les yeux bleus, le teint rose : à peine si ses moustaches en croc accentuaient un peu son visage insignifiant : sa longue stature et sa maigreur lui donnaient l'air d'un Napolitain. Ce n'était pas un roi, dans

(1) Lettre du roi d'Espagne à l'Infante, en date du 1er mai 1628.

(2) Le 10, il était encore à Anvers, comme le prouve une de ses lettres à Dupuy : on y remarque ce passage, qui montre au milieu de quelles circonstances vivaient l'artiste et la nation : « Nous sommes ici dans l'inaction et dans un état qui tient le milieu entre la paix et la guerre, éprouvant les incommodités et les violences de l'une, sans obtenir aucun des bienfaits de l'autre. Notre ville se ruine peu à peu et en est à ses dernières ressources ; il ne lui reste plus le moindre commerce pour la soutenir. Les Espagnols s'imaginent affaiblir l'ennemi en multipliant les prohibitions, mais ils se trompent, car tout le dommage retombe sur les sujets du roi. » Rubens ajoute : « Le cardinal della Cueva demeure inflexible et maintient ces folles mesures malgré tout le monde, pour ne pas reconnaître qu'il a eu tort. »

le sens exact du mot, c'est-à-dire un homme politique, réglant le sort et veillant aux intérêts d'une nation : c'était un amateur sur le trône. Il laissait gouverner la monarchie par don Gaspar de Guzman, comte d'Olivarès et duc de San-Lucar, appelé souvent, à cause de ces deux titres, le Comte-Duc. « De tous les ministres du dix-septième siècle, dit William Stirling, il fut le plus orgueilleux, le plus laborieux, le moins scrupuleux et le plus malheureux (1). » Il fit perdre à la couronne d'Espagne, non-seulement le Portugal, mais de vastes domaines dans les deux mondes. Dans les autres possessions et dans les provinces même du royaume, il semblait entretenir avec soin la misère, l'anarchie et la révolte. Mais il avait le goût de la littérature et des beaux-arts ; Lope de Vega était son chapelain, habitait son hôtel ; des milliers d'ouvrages lui furent dédiés par les auteurs, et il encourageait les peintres, les statuaires, les architectes, autant par amour de leurs œuvres que pour distraire le roi, pour détourner son attention des affaires publiques. Les travaux de toute espèce, que l'on commandait aux artistes, dévoraient une grande partie des revenus de l'État. La nation pouvait souffrir et murmurer ; les fêtes de la cour n'en étaient pas moins brillantes, et les sons d'une musique joyeuse étouffaient, noyaient dans leur mélodie les reproches, les plaintes, les sarcasmes populaires.

Avec un roi ainsi fait et un ministre de cette nature, le maître flamand devait trouver en Espagne, à son second voyage, un accueil tout autre qu'en 1603. Sa position, à lui-même, était bien changée. Il ne se présentait plus comme un simple expéditeur, accompagnant des objets précieux et des objets d'art : c'était maintenant un peintre illustre, admiré dans l'Europe entière, chargé d'une négociation importante. Mais, si noble et si

(1) *Velasquez et ses œuvres*, traduction de G. Brunet, p. 64.

grave que fût cette mission, elle ne détourna point son esprit de sa pente naturelle, ne lui fit point oublier ses goûts et sa profession d'artiste. Outre les lettres et papiers, qui rendaient son voyage nécessaire, il avait emporté huit tableaux de diverses grandeurs et de diverse nature, qu'il offrit en don à Philippe IV : c'était un moyen assuré de se faire bien accueillir. Reçu d'abord par le comte d'Olivarès, puis par le roi, il fut adressé au conseil d'État pour les affaires politiques, au peintre Diego Velasquez pour tout ce qui avait rapport à son art. Mais un événement de la plus haute importance venait de suspendre les négociations : le 2 septembre, Buckingham, qui les dirigeait pour le compte de l'Angleterre, fut tué d'un coup de couteau par le lieutenant écossais Felton, pour un motif personnel. Cet assassinat, la prise de la Rochelle, qui eut lieu le 28 octobre et augmenta l'ascendant de la France, les luttes chaque jour plus vives entre le roi d'Angleterre et le Parlement, réduisirent à l'inaction le conseil d'État et Pierre-Paul au silence. Ce qu'il pouvait faire de mieux dans ces circonstances imprévues, c'était d'oublier ses fonctions diplomatiques et de reprendre son pinceau. Velasquez, par suite, devint son compagnon assidu.

Né en 1599 à Séville, où il fut baptisé le 16 juin, le coloriste espagnol n'avait que vingt neuf ans : l'exemple et les leçons de Rubens allaient, en conséquence, agir sur lui d'une manière décisive. Après avoir étudié sous la direction sévère de Herrera le vieux, qui, pour s'affranchir des timidités de l'ancien style, esquissait avec des charbons et peignait avec des brosses énormes, il était entré chez un maître aussi doux de caractère que l'autre était sauvage, François Pacheco, peintre et littérateur, dont il épousa la fille après cinq ans de noviciat. Mais ce guide systématique et froid n'avait pu lui apprendre grand'chose. C'était l'étude patiente des objets naturels, des plus vulgaires surtout, qui avait formé

son talent. Il aimait à reproduire les vieilles femmes, les mendiants, les gamins des rues, les servantes, les porteurs d'eau, à copier les ustensiles, les fruits, les légumes, les poissons, le gibier, les oiseaux morts. Ses goûts le rapprochaient donc de l'école flamande, préparaient son étroite liaison, son accord intime avec Rubens. Une lettre du Comte-Duc l'ayant appelé à Madrid en 1623, il était venu s'établir dans la métropole, où il passait déjà pour le plus grand peintre du royaume, lorsque l'envoyé de l'Archiduchesse y apparut comme le génie même de la peinture septentrionale. Velasquez avait reçu l'ordre de se mettre à sa disposition, de lui faciliter ses travaux, de le conduire partout, de lui faire, en un mot, les honneurs du pays. Les deux artistes furent bientôt comme d'anciennes connaissances, peignant à l'envi, étudiant de conserve, cherchant les mêmes distractions et les mêmes plaisirs. On les vit souvent parcourir à pied ou à cheval les bocages du Pardo, tirant le chevreuil, le cerf ou le daim, chasses familières qu'ils ont su rendre, l'un et l'autre, avec tant de charme et de vérité.

Mais, quelles que fussent la bienveillance, l'aménité de Rubens, une égalité complète ne pouvait régner entre lui et son jeune compagnon. Velasquez était encore un débutant, un novice, en comparaison du maître expérimenté; il ne pouvait rien lui apprendre et pouvait apprendre beaucoup de lui. Rubens ne lui marchanda pas les conseils; il lui inspira le désir d'aller en Italie étudier les secrets des grandes écoles. Mais l'enseignement le plus utile qu'il lui donna, ce fut de travailler devant lui, de laisser voir au néophyte les procédés par lesquels il obtenait une splendeur sans égale.

Sur un talent aussi bien préparé, il exerça une influence énergique et profonde. Elle se manifeste sans réserve dans le tableau qu'il peignit à côté de Rubens

et qui orne actuellement la galerie du Pardo, où il est connu sous le titre des *Ivrognes* (Los Borrachos). Par le sujet comme par l'ordonnance, par son réalisme, par la force de la lumière, la vigueur de l'expression, la nature du coloris et le style du dessin, il révèle la transformation que subissait l'auteur et semble refléter en maint endroit les tons ardents qui rayonnaient sous le pinceau du maître anversois. « Du reste, dit M. Jean-Rousseau (dans son mémoire sur les *Peintres flamands en Espagne*), on n'a qu'à examiner les Velasquez du musée de Madrid, pour être frappé des différences qui séparent ceux qui sont antérieurs à Rubens de ceux qui suivirent sa visite et ses leçons. Évidemment, c'est de Rubens que datent ses plus belles qualités, la liberté charmante et cavalière de son exécution, la souplesse merveilleuse de ses teintes, la fraîcheur et la lumière délicieuses qui le distinguent entre tous les maîtres du monde, et l'austère Pacheco, son beau-père et son premier maître, ne lui avait appris rien de pareil. »

C'était la seconde fois qu'un peintre flamand venait en Espagne éveiller dans la nation des facultés endormies. Lorsque Jean van Eyck parcourait la Péninsule, en 1426, il ne trouvait sur sa route aucun homme de talent ; mais son propre génie frappa si bien les populations qu'une école entière, après son départ, se formait à son exemple, adoptant sa méthode, son esprit et son style. Rubens exerça la même action paternelle, et son séjour à Madrid féconda l'imagination espagnole, lui fit mettre au jour la seconde école nationale.

Son rôle de diplomate l'occupa si peu, il laissa courir si librement son pinceau sur la toile, que, malgré des accès de fièvre et de goutte, il exécuta en neuf mois quarante tableaux. Il peignit d'abord le roi, la reine et les Infants, pour emporter leurs images dans les Pays-Bas ; il traça du monarque cinq portraits différents, l'un desquels le représentait à cheval, entouré de figures

symboliques. Le maître infatigable coloria même, suivant Pacheco, les effigies de cinq ou six particuliers. Son admiration pour Titien l'engagea dans une entreprise énorme, qui eût demandé à un autre plusieurs années de travail. Il copia tous les tableaux d'invention peints par le grand artiste, que possédait le roi d'Espagne, *Adam et Ève* notamment, *Vénus et Adonis*, *Vénus et l'Amour*, l'*Enlèvement d'Europe*, les deux toiles figurant Diane et ses nymphes surprises au bain. Puis ce fut le tour des portraits magnifiques, où le peintre des lagunes a uni intimement une noblesse idéale aux qualités d'une observation fidèle : Rubens, qui comprenait l'excellence d'une pareille manière, lutta vaillamment contre le pinceau de Vecelli, en reproduisant le duc de Saxe, le landgrave de Hesse, le duc d'Albe, le duc de Cabos, un grand personnage vénitien et quelques autres figures ; il en copia même qui appartenaient à de simples amateurs. Puis, comme animé par cet effort de généreuse émulation, il représenta Philippe II à cheval, image que possède encore le musée de Madrid.

Presque tous les maîtres eussent été accablés par un si violent exercice : mais Rubens exécutait en se jouant des tâches héroïques. Plusieurs compositions d'histoire, des scènes d'après nature l'aidèrent à entretenir sa verve. Pour don Diego Megia, qu'il aimait beaucoup, il peignit une *Annonciation*, pour don Jaime Cordona un *saint Jean l'Évangéliste*. Trouvant chez don Rodrigue Calderon, officier du palais, son grand tableau de l'*Adoration des Mages*, il le retoucha, le modifia et l'améliora. En souvenir des chasses nombreuses qu'il avait faites dans les parcs de la couronne, il jeta rapidement sur la toile une *Chasse au cerf* et une *Chasse au sanglier*, qui furent placées près des huit tableaux dont il avait fait présent à Philippe IV. « Si le travail du pinceau, pendant son séjour en Espagne, avait absorbé tout son temps, dit M. Villaamil, chacune de ces toiles ne l'au-

rait occupé que sept jours, chose vraiment prodigieuse (1). » Aussi les exploits de sa main puissante furent-ils chantés par deux poëtes, le fameux Lope de Vega et Francisco Lopez de Zarate : leur enthousiasme s'alluma, il est vrai, comme un feu d'artifice, devant l'image équestre du prince régnant (2). La Foi le couronne de la main droite, pendant que, de son autre main, elle plante une croix sur le globe terrestre.

Le 29 décembre, Pierre-Paul écrivait à son ami Gevaerts : « Des affaires publiques, je ne puis rien dire de certain ni de bon. Je n'y vois pas encore bien clair. Le marquis de Spinola est immobile et ne laisse paraître aucun désir de retourner aux Pays-Bas, malgré toutes les instances de l'Archiduchesse, qui dit au roi que son absence perd tout. » Un passage de cette lettre semble confirmer mon opinion sur les sentiments religieux de l'artiste. Rubens, qui avait confié à Gevaerts l'éducation d'un de ses fils, le lui recommande en ces termes : « Je vous prie de placer mon petit Albert, comme mon image, non dans votre oratoire ni dans votre infirmerie, mais dans votre musée. J'aime cet enfant et je vous recommande d'une manière sérieuse, à vous le principal de mes amis, le prêtre des Muses, d'en avoir le plus grand soin, avec mon beau-père, avec mon beau-frère Brandt, et pendant ma vie et après ma mort (3). » L'extrême finesse de Rubens donne à ce passage une signification importante : il craignait évidemment qu'Albert ne tombât dans la dévotion, crainte qui serait singulière chez un *peintre catholique*.

Cependant la négociation était abandonnée, ou traî-

(1) *Rubens diplomático español*, p. 144.

(2) Voici le titre de l'ode rimée par Lope de Vega : *Silva al cuadro y retrato de Su Majestad que hizo Pedro Pablo Rubens*. Le style prétentieux et alambiqué de Zarate dut faire sourire le grand peintre.

(3) *Lettres inédites de Rubens*, p. 223.

nait toujours, et le printemps de l'année 1629 arrivait. Jean, duc de Bragance, qu'une heureuse conspiration plaça plus tard sur le trône de Portugal, entendant sans cesse parler du grand homme qui excitait l'admiration de toute la cour, lui témoigna le désir de le connaître et le pria de le venir voir dans sa maison de chasse de Villa-Viciosa. Rubens n'avait ni timidité ni fausse honte : il promit de lui rendre visite sans délai. Philippe IV l'ayant autorisé à faire ce voyage, un bon nombre de cavaliers flamands et espagnols voulurent le suivre. Une troupe assez considérable de gentilshommes se mit donc en route avec lui. Quand ils approchèrent du pavillon où se tenait le futur monarque, on lui annonça que le peintre allait arriver, mais ayant derrière lui un grand cortége. Le prince ne s'attendait pas à recevoir une si nombreuse compagnie, et la dépense, l'embarras qu'elle devait lui causer, le remplissant d'inquiétude, il envoya un de ses chambellans à leur rencontre, avec ordre de leur dire que des affaires importantes l'avaient forcé de partir subitement pour Lisbonne, mais qu'il avait chargé son représentant d'offrir au peintre une bourse de cinquante pistoles : le duc voulait ainsi l'indemniser de ses frais de voyage.

Grande fut la surprise de toute la caravane : les seigneurs avaient peine à se rendre compte d'une impolitesse et d'une mesquinerie semblables. Un prince montrer tant d'avarice ! Mais le peintre éminent les tira d'affaire : « Messire, dit-il au gentilhomme, assurez, je vous prie, le duc de mon humble respect et du plaisir que j'aurais eu à le voir. Lui ayant obéi avec tant de promptitude, je suis chagriné de ne pouvoir lui offrir personnellement mes hommages. Le but de ma visite n'était pas de recevoir cinquante pistoles, puisque j'en ai apporté mille pour les dépenses que je comptais faire à Villa-Viciosa (1). »

(1) Michel, Campo Weyerman, etc. — Cette anecdote d'un prince

Enfin les événements politiques prirent une tournure qui favorisait les plans de l'Archiduchesse et de Rubens. L'animosité entre le roi d'Angleterre et la Chambre des communes s'envenimant tous les jours, Charles I[er] congédia le Parlement le 10 mars 1629. Depuis la mort de Buckingham, il ne suivait que ses propres inspirations. Comme la guerre contre la France et contre l'Espagne n'avait été ni glorieuse ni avantageuse, comme le numéraire n'abondait pas dans le trésor public, le prince était disposé à conclure la paix avec les deux puissances. Elles l'y invitaient l'une et l'autre par des actes de courtoisie : l'Espagne mit en liberté, sans aucune rançon, les marins qu'elle avait fait prisonniers pendant la tentative de la Grande-Bretagne contre Cadix ; le gouvernement français imita cet exemple et renvoya chez eux les soldats anglais capturés avec la garnison de la Rochelle. Ce désir réciproque de terminer une lutte inutile eut pour première conséquence un traité de paix entre la cour des Tuileries et la cour de Saint-James, qui fut signé le 14 avril.

Dès que Philippe IV et l'infante Isabelle en eurent connaissance, ils jugèrent le moment venu d'employer tous leurs efforts à obtenir le même résultat. Il fut décidé en Espagne que Rubens, *quoique peintre*, pouvait, sans offenser la grandeur de la monarchie, la représenter comme agent diplomatique secret, traiter avec le roi d'Angleterre et avec les Provinces-Unies. On le pressa donc de partir pour Bruxelles, d'où il devait se rendre sur les bords de la Tamise. Mais avant qu'il

qui s'enfuit pour ne pas héberger des visiteurs et qui envoie une somme d'argent au principal invité, me paraît suspecte : pas un boutiquier de nos jours ne se conduirait ainsi. De peur que l'histoire ne fût pas assez invraisemblable, Descamps a la sottise de la raconter comme si le fait avait eu lieu pendant le premier voyage de Rubens à Madrid, lorsque, jeune encore et peu célèbre, il y fut envoyé par le duc de Mantoue. Inutile de dire que les plagiaires ont suivi les traces de Descamps.

prît la route du Nord, Philippe voulut lui donner une marque de satisfaction, et le nomma secrétaire de son conseil privé (1). Il faisait bien de lui accorder des honneurs, car il était si pauvre qu'il lui remit un billet pour l'Archiduchesse, où il la priait de lui payer ses frais de route : il n'avait pu les solder lui-même. Pierre-Paul quitta Madrid le 26 avril ; le 12 du mois suivant, il était à Paris (2). Lorsqu'il eut rendu compte de sa mission et montré les lettres qui l'accréditaient auprès du roi d'Angleterre, Isabelle le laissa prendre seulement trois ou quatre jours de repos dans sa maison d'Anvers : elle lui ordonna ensuite de s'embarquer à Dunkerque. Mais on lui avait recommandé en même temps la plus grande circonspection, pour ne pas tomber entre les mains des Hollandais avec ses papiers : il lui fallut donc attendre un bâtiment de guerre ; désirant lui faire honneur autant que le protéger, le roi d'Angleterre lui expédia son propre vaisseau (3).

Rubens se trouva donc bientôt en présence du malheureux Charles Stuart, qui devait un jour périr sous la hache du bourreau. Sa figure portait une sorte d'empreinte fatale ; avant même que les révolutions y eussent projeté leur ombre, elle offrait un caractère de tristesse et de mélancolique résignation. Dans ses yeux pleins d'une opiniâtreté invincible, on lisait comme une arrière-pensée qui le tourmentait de sombres présages. Sa tête, trop grosse pour son corps, avait l'air de ces fruits trop lourds que la moindre tempête sépare de leur branche. Le prince et l'artiste formaient un vivant contraste. Tout, chez l'un, était calme, espoir, bonheur, sérénité ; son regard, sa contenance, le

(1) Les lettres patentes qui lui confèrent ce titre ont été publiées pour la première fois par M. Gachard : *Particularités et documents inédits sur Rubens*. Une circonstance bizarre, c'est que l'acte est daté de Bruxelles.

(2) Lettres de Dupuy à Gevaerts, portant cette date.

(3) *Sainsbury*, pages 127 et 128.

son de sa voix attestaient les favorables dispositions du sort envers lui ; chez le monarque, tout respirait l'infortune, et l'on sentait, pour ainsi dire, en l'approchant, le mauvais génie attaché à ses pas.

Charles Ier accueillit Rubens avec l'affabilité que le grand homme faisait généralement naître dans les cœurs, ceux des jaloux exceptés. Il lui adressa une foule de questions politiques et personnelles, et fut charmé de ses réponses. Pour profiter de son talent, pour se ménager un entretien plus libre qu'une audience officielle, il le pria de vouloir bien exécuter son portrait, lui assignant un jour et une heure. Le peintre fut exact au rendez-vous ; là, en traçant l'image du prince, en laissant courir son pinceau sur la toile, il reprit toute la négociation avec sa finesse naturelle, avec son esprit calme et judicieux, et attesta la bonne volonté du roi d'Espagne.

L'obstacle principal était toujours le même. Le roi d'Angleterre exigeait que l'on rendît au comte palatin, mari de sa sœur, les domaines héréditaires dont on l'avait dépouillé en 1618, après la bataille de la Montagne-Blanche, et qui avaient été justement séquestrés par les troupes espagnoles, sous la direction d'Ambroise Spinola. Cette occupation militaire avait causé la rupture entre les deux couronnes : Charles Ier voulait que la réparation du mal vînt de ceux qui l'avaient fait, au nom de l'Empire, et servît de base, de préliminaire, au traité de paix. Seulement la condition qui lui paraissait juste, où il mettait son point d'honneur, était impraticable. Ferdinand II avait fait don des territoires au duc de Bavière Maximilien Ier, le chef des armées catholiques, le bras droit de la réaction orthodoxe, qui était devenu par suite électeur du Saint-Empire, dignité inhérente à la possession du Palatinat. Lui enlever sans motif la récompense de services éminents, arracher des griffes de ce lion une si belle proie, c'était plus que ne

pouvait essayer le roi d'Espagne, plus que ne pouvait tenter l'empereur lui-même. Autour de ce plan inexécutable, autour de ce pic orageux tournait sans cesse la discussion, avec une monotonie fatigante. Rubens ne pouvait promettre une satisfaction irréalisable : il devait amener insensiblement le roi d'Angleterre à y renoncer, tout en ménageant son amour-propre, ses sentiments de famille et même, au premier abord, ses vaines espérances. Aussi, dès le début, promit-il seulement que le roi d'Espagne ferait tous ses efforts pour disposer aussi favorablement que possible l'empereur et le duc de Bavière (1).

Mais le cardinal de Richelieu, qui poursuivait obstinément son projet d'abaisser la maison d'Autriche, qui, dans ce moment même, luttait en Italie contre deux armées impériales et une armée réunie à grands frais par Ambroise Spinola, ne voulait en aucune façon perdre un auxiliaire, laisser un ennemi de l'Espagne remettre l'épée au fourreau. Il avait donc envoyé à Londres, comme ambassadeur, un homme actif et perspicace, le sieur de Châteauneuf, qui employa toute son adresse à combattre Rubens et prodiguait l'or pour acheter les services des personnes influentes. C'est Pierre-Paul lui-même qui nous en informe, et il ajoute que les dépenses excessives de l'aristocratie anglaise, mettant partout la gêne, rendaient vénales une foule de consciences. Et lui, délégué d'une monarchie indigente, n'avait pas à offrir une livre sterling (2) ! Il devait par sa finesse, par son attention, par sa clairvoyance, suppléer aux ressources financières qui lui manquaient. Et comme Charles Ier aimait la reine d'un amour enthousiaste, Richelieu n'avait garde de laisser inactive une si importante associée. Elle expliquait au roi qu'il obtien-

(1 Lettre autographe de Rubens au Comte-Duc, trouvée dans les Archives de Simancas et portant la date du 29 juillet 1829. *Villaamil.* p. 174.

(2) *Rubens diplomático español*, p. 166.

drait bien plus par les forces réunies, par les armes victorieuses de la France et de l'Angleterre, que par les supplications vaines de Philippe IV. Elle disait comme Châteauneuf : « Le Cardinal s'est empressé de conclure la paix avec les Huguenots pour frapper plus librement la maison d'Autriche, et il y a tout lieu d'espérer qu'il lui arrachera bientôt le Palatinat, où nous reconduirons votre beau-frère au son des trompettes et des tambours. » Les beaux yeux, les sourires, la verve passionnée, les cajoleries de la princesse doublaient la force de ces arguments.

Mais Charles Ier, qui raffolait de peinture, avait de longs entretiens avec Rubens, où ils causaient sans témoins, où Pierre-Paul mettait en déroute la logique de ses adversaires. Et puis le roi gouvernait toujours sans parlement, décrétait, levait les impôts sans l'autorisation des Communes, entendait gronder le mécontentement populaire, et d'âpres dissensions religieuses commençaient à envenimer la discorde politique. Ces graves circonstances finirent par dominer à ses yeux toutes les autres questions, et le grand peintre lui conseilla d'imiter l'Espagne, qui avait signé la paix avec la cour des Tuileries sans faire mention du passé. Pourquoi exiger avant toute chose une réparation actuellement impossible ? N'était-ce pas vouloir éterniser la guerre ? Peut-être les événements permettraient-ils plus tard d'obtenir la solution désirée. Pour le moment la sagesse prescrivait de terminer la lutte, sans imposer à l'Espagne d'autre condition que la promesse d'employer ses bons offices pour la restauration du prince dépossédé.

Ces avis pleins de bon sens persuadèrent le souverain anglais. Il fut résolu que sir Cottington, chancelier de l'Échiquier, se rendrait à Madrid auprès du roi d'Espagne et que, de son côté, celui-ci enverrait à Londres Carlos Coloma, personnage de la plus haute impor-

tance, gouverneur de Cambrai et du Cambrésis, membre du conseil militaire et chevalier de Saint-Jacques. Mais alors commencèrent toutes sortes d'intrigues nouvelles : Richelieu s'évertua pour empêcher le départ de Cottington et même pour rallumer la guerre entre les deux puissances : il offrit un blanc-seing au roi d'Angleterre, acceptant d'avance les conditions qu'il lui plairait d'exiger, s'il voulait conclure avec le gouvernement français une alliance offensive et défensive contre l'Espagne, contre toute la Maison d'Autriche, aider les Hollandais à porter la terreur dans les Indes orientales et occidentales : il lui promettait en revanche de garantir la liberté de l'Allemagne luthérienne, avec ses troupes seules et ses propres finances, bien mieux, de reconquérir le Palatinat. Si grandes étaient l'ardeur de son zèle patriotique, sa haine des Habsbourgs, que, suivant le témoignage de Rubens, il écrivait à Charles Ier des lettres d'invectives contre l'Espagne. Le prince demeurait ferme dans sa résolution, mais les obstacles suscités par l'adroit Châteauneuf de l'Aubespine et le Cardinal ralentissaient, compliquaient la marche déjà si lente et si tortueuse de la diplomatie.

Pendant que les affaires traînaient en longueur, l'artiste flamand, pour se délasser de la politique, donnait carrière à son pinceau, ou faisait dans la province des excursions. Il peignit notamment une image allégorique de la Paix et de la Guerre qu'il offrit en cadeau à Charles Ier (1). Au mois de septembre, il accompagnait à l'université de Cambridge lord Holland, chancelier de l'institution, Charles de l'Aubespine, ambassadeur de France, avec son beau-frère Henri Brandt et une troupe

(1) Après la mort du roi, ce tableau devint la propriété de la famille Doria, qui habitait, comme on sait, la ville de Gênes; acquis ensuite par le marquis de Stafford, premier duc de Sutherland, le noble amateur le donna, en 1827, au musée de Londres.

nombreuse de gentilshommes. Flattés de sa visite, les professeurs voulurent l'en remercier par une distinction et lui décernèrent, ainsi qu'à Henri Brandt, le titre de maître ès arts, en leur associant quelques Français (1).

Pendant ce temps, aux difficultés plus ou moins sérieuses se joignaient des arguties espagnoles sur tel ou tel point d'étiquette. Pierre-Paul calmait avec adresse la susceptibilité des hidalgos. Enfin leur amour-propre ombrageux ne trouvant plus à pointiller, sir Cottington partit pour l'Espagne au mois de novembre 1629, mais il voyagea lentement, car il n'atteignit la métropole que dans la seconde quinzaine de décembre ; don Carlos Coloma fut reçu en audience solennelle à Whitehall le 10 janvier 1630. Ayant mis les affaires en si bonne voie et sachant avec quelle lenteur fonctionne la lourde machine politique, le peintre diplomate ne songea plus qu'à retourner dans son pays, quoique tout le monde essayât de le retenir. Une lettre écrite par Balthazar Gerbier à sir Cottington, le 17 février, contient ce passage : « Le sieur Rubens a pris congé du roi et de la reine, et s'apprête à partir dans quatre ou cinq jours, malgré le désir général de le voir rester pour beaucoup de motifs. Si ce n'était pas une folie de désirer des choses impossibles, je souhaiterais non-seulement que le duc d'Olivarès lui eût écrit de prolonger son séjour, s'il le trouvait nécessaire, mais le lui eût expressément ordonné de la part du roi, en l'adjoignant à don Carlos et en lui attribuant la même qualité. Comme certaines personnes font ici tout ce qu'elles

(1) Voici le texte de l'inscription sur les registres universitaires : *Conceditur ut Petrus Paulus Rubens, Belga; Petrus Angenon, Gallus; Renatus Le Febvre, Gallus; Gulielmus Lambert, Gallus; Franciscus Chevallier, Gallus, et Henricus Brandt, Belga, cöoptentur in ordinem Magistrorum in artibus. Die 23 septembris.*

Dans les annales manuscrites de l'université de Cambridge, par Baker, Pierre-Paul est cité, à la date de 1629, comme un des membres honoraires.

peuvent pour entraver l'affaire, nous avons besoin d'assistance, principalement pour soutenir les faibles, pour renverser par des arguments efficaces les subtiles objections de quelques-uns, les intrigues malicieuses des autres ; car ces agents de discorde sont nombreux. » De tels sentiments font à Pierre-Paul le plus grand honneur : jamais diplomate n'a inspiré de son caractère et de son esprit une meilleure opinion.

Aussi le roi ne voulut-il point le laisser partir sans lui donner une marque publique d'estime et de reconnaissance : le 21 février 1630 (1), il le créa chevalier de l'Éperon d'or et lui fit présent de la riche épée dont il s'était servi pour lui conférer ce nouveau titre. On en a plusieurs fois gravé le dessin. Michel affirme que la cérémonie eut lieu en plein parlement, mais une liste manuscriste des chevaliers institués par le monarque prouve que ce fut à Whitehall (2). Charles Ier défraya d'ailleurs pendant tout le temps de leur séjour Rubens et son beau-frère, Henri Brandt, qui l'avait accompagné. Là ne se borna point sa munificence : avant de le quitter, l'artiste reçut de lui une bague ornée d'un diamant et un magnifique cordon de chapeau (3). Philippe IV lui envoya pour sa part un bassin et une aiguière d'argent, que possède encore un amateur d'Anvers. Comblé d'honneurs et de riches cadeaux, le grand homme retourna enfin chez lui.

Ce fut pour peu de temps : la paix résolue, mais

(1) Les lettres patentes sont datées du 15 décembre seulement. Le prince ajouta aux armes de Rubens un canton de gueules au lion passant d'or.

(2) « Feb. 22, 1629-1630. Sir Peter Paul Rubens, ambassador from the archdutchess at Whitehall. » *Archives royales d'Angleterre*. Il ne faut pas oublier que l'année commençait alors à Pâques.

(3) Selon Michel, le roi aurait détaché le cordon de son propre chapeau pour l'offrir à Rubens, et ce cordon aurait valu à lui seul trente mille francs ; mais, avec l'anneau, il ne coûta que 500 livres sterling ou 12,500 francs. Un compte de la chancellerie le prouve péremptoirement. *Hookham Carpenter*, p. 207. — *Sainsbury*, page 146.

non signée, entre les deux puissances, exigeait que l'on prît certaines dispositions en faveur du commerce ; elle allait d'ailleurs redoubler, selon toute apparence, la haine de la Hollande. Isabelle jugea nécessaire d'envoyer de nouveau Rubens à Madrid, afin de s'entendre avec le roi sur ces différents points et de lui donner le détail de ses négociations avec Charles Ier. Philippe IV, le duc d'Olivarès, tous les seigneurs de la cour le fêtèrent et l'accablèrent d'éloges. Le prince et le ministre ne savaient comment lui prouver leur reconnaissance pour avoir terminé une guerre désastreuse, que l'on finissait par croire interminable. A ces honneurs vinrent se joindre de magnifiques présents, et la mission de Rubens étant désormais achevée, il alla se remettre de ses fatigues dans sa maison. Il y rentra au mois d'avril.

Après quelques semaines de loisir, il se rendit à Bruxelles, pour y prêter serment comme secrétaire du Conseil privé du roi, formalité que ses voyages continuels l'avaient empêché de remplir pendant une année entière. La cérémonie eut lieu le 7 juin. Ce titre lui donnait droit à d'assez beaux émoluments, *trois quarts d'écu pistolet d'Espagne par jour*, *de* 72 *sous* 6 *deniers l'écu*, c'est-à-dire environ mille livres de gros par an. Ils lui furent payés pour la première fois en 1631, à partir du jour de la nomination. Le 15 du même mois de juin 1630, où Rubens avait prêté serment, la charge de secrétaire du Conseil privé fut dévolue à son fils par des lettres patentes, en cas de mort ou de démission.

CHAPITRE XIII

RUBENS DIPLOMATE.

Une foule de travaux appelaient depuis longtemps Rubens dans la ville de ses aïeux, et un dessein de la dernière importance pour son avenir le préoccupait. Malgré ses cinquante-trois ans, il était amoureux d'une jeune fille qui en avait à peine seize. Sa gloire et sa bonne mine furent sans doute regardées par elle comme de suffisantes compensations. Hélène Fourment (1) était d'ailleurs sa nièce par alliance, la sœur de sa première femme, Claire Brandt, ayant épousé Daniel Fourment, homme laborieux qui prospérait dans le commerce ; elle eut pour témoins son père et son oncle. Rubens se maria le 6 décembre 1630 à l'église Saint-Jacques (2) : Hélène le fascinait de ses yeux ve-

(1) On a défiguré ce nom de toutes les manières, mais telle en est la véritable orthographe, comme le prouvent le livre des mariages de l'église Saint-Jacques et la signature de la jeune personne.

(2) Le livre des mariages en fait ainsi mention :

Petrus Paulus Rubens,
Helena Fourment,
solemnisatum ipso Nicolaï die 1630, *cum dispensatione proclamationum et temporis clausi*, *coram Petro Fourment et Daniele Fourment.*

La fin de cet acte demande quelques mots d'explication : il fut contracté, est dit-il, *avec dispense des bans et du temps clos ;* cela signifie que la célébration eut lieu pendant l'Avent, époque solennelle où l'Église défendait aux chrétiens de s'unir. Cette double dispense prouve que Rubens était impatient d'obtenir sa nouvelle épouse.

loutés et de ses belles carnations flamandes. Elle avait d'ailleurs les habitudes tranquilles du pays : c'était une personne bien élevée, modeste, pieuse et régulière. Elle semble avoir été fidèle au vieux Rubens ; elle lui donna cinq enfants et fut respectée par la calomnie, malgré son extrême jeunesse. Dernier rayon de soleil éclairant la vie du grand homme, elle mêla son sourire aux pensées de plus en plus graves qui l'assiégeaient. Elle fut pour lui un rêve, un charme, un idéal. Son puissant génie l'a célébrée dans une foule de tableaux, qui sont autant de poëmes où débordait la joie de son cœur.

Toutes les satisfactions lui arrivaient en même temps. Le 15 novembre, la paix avait été signée entre l'Angleterre et l'Espagne ; le 5 décembre, la veille même de son mariage, elle fut proclamée à Madrid, du haut d'une estrade construite sous un balcon, où se tenaient le Roi, la Reine et les Infants. Le prince jura sur l'Évangile d'en observer les clauses ; l'ambassadeur de la Grande-Bretagne fut traité comme un demi-dieu, et, le soir, une illumination générale, entremêlée de feux d'artifice, exprima le contentement sincère de la nation.

Par une assez bizarre négligence, la chancellerie d'Angleterre n'avait pas encore adressé à Rubens son diplôme de chevalier. La proclamation de la paix et les réjouissances qui en furent la suite rappelèrent cette omission ; le 15 décembre, Charles Ier signa l'acte définitif, dont le texte mentionne le traité d'alliance récemment conclu (1).

L'exemple du souverain anglais stimula le roi d'Espagne, qui se piqua d'honneur ; il avait déjà octroyé à Rubens des lettres de noblesse ; le 20 août 1631, il lui ac-

(1) Après avoir fait le plus grand éloge du peintre, de son mérite, de son zèle, de son jugement et de son expérience, le souverain ajoute : *Quin etiam memores sumus quanta integritate et industria sese publicæ tranquillitatis necnon pacis inter nos et regem suum feliciter sancitæ studiosum apud nos præstiterit.*

corda aussi le titre de chevalier, en récompense de ses bons offices, « s'estant, dit le prince, en tout honorablement et utilement acquitté de son devoir, à nostre entière satisfaction et avec particulier tesmoignage de son zèle, dextérité et souffisance. » Le même acte prouve que l'*avis et favorable intercession* de l'archiduchesse Isabelle avaient, comme l'exemple du roi d'Angleterre, provoqué ce témoignage de gratitude.

Ainsi, après une lutte opiniâtre, où les antagonistes avaient déployé toutes les ressources de la diplomatie, Rubens l'emportait à la face du monde sur le cardinal de Richelieu, et cette victoire le comblait d'honneur.

Pendant trois années, le peintre avait presque toujours vécu hors de chez lui; après tant de voyages, de conférences politiques et de démarches, la tranquillité dut lui paraître délicieuse ; une jeune femme égayait sa splendide maison, et la verve de ses beaux jours ne l'avait pas abandonné. Tous ses élèves étaient devenus des artistes fameux : Antoine van Dyck, Jordaens, Snyders, Teniers, Gérard Seghers, Pierre Soutman, Juste van Egmont, Erasme Quellin, Jean van Hoeck fixaient l'attention de l'Europe entière. Ceux qui n'avaient pas été au loin chercher fortune, l'aidaient dans ses travaux. Il eut besoin de leur secours filial pour une entreprise considérable, dont l'avait chargé le roi d'Angleterre. C'était une suite de peintures qui devaient orner la salle des banquets à Whitehall, neuf tableaux et un plafond. Le sujet choisi par le prince était l'histoire allégorique de Jacques Ier. Rubens suivit encore cette fois la triste méthode qui fatigue le spectateur dans la galerie du Luxembourg. Des emblèmes sans charme remplacèrent la poésie de la vérité : les dieux et les déesses de l'Olympe se substituèrent aux personnages réels, qui eussent éveillé un bien autre intérêt. Voici, par exemple, comment il a disposé le second morceau. Le fils de Marie Stuart est assis sur le trône,

vêtu de ses habits d'apparat. Bellone agite à sa gauche les dards brûlants de la foudre ; devant lui se traîne la Discorde, tenant en main sa torche incendiaire. Le roi se détourne avec horreur pour ne point voir ces deux furies, causes de tant de maux, et porte affectueusement ses regards sur deux femmes qui s'embrassent, images de la Paix et de l'Abondance. A côté d'elles se tient Mercure, paralysant la Guerre, l'Envie et le Mal, en les touchant de son léthargique caducée. Deux génies, qui planent dans les airs, apportent au souverain une couronne triomphale. Ces acteurs chimériques, froids comme les brouillards de la nuit, ne captivent guère l'intelligence, et, pour parler sans détour, on aimerait mieux autre chose.

Rubens, pendant qu'il séjournait à Londres, ne fit que tracer les esquisses des divers tableaux : il commença les peintures après son retour, et l'on croit que Jordaens y mit la main. Là, comme dans presque toutes les compositions de Pierre-Paul, domine cette exubérance de formes qui dépasse les limites de la nature. L'arbitraire des proportions égale les caprices de l'invention. En considérant ces audacieuses hyperboles, on se demande si l'auteur n'a pas été le plus fantastique des peintres. Elles lui ont fait adresser, en Allemagne, un reproche ingénieux ; on a émis l'opinion qu'il avait dédaigné les difficultés morales de son art, plutôt qu'il n'avait su les vaincre. Ses goûts personnels ont été le moule dans lequel il a fondu toutes les données ; son individualité s'offre partout, au lieu des caractères spéciaux que réclame le sujet (1). Cette méthode paraît plus prompte et plus facile que la méthode contraire ; le génie a cependant l'habitude de prendre ainsi l'univers entier pour miroir. La forte inspiration qui le do-

(1) Rathgeber : *Annalen der niederlændischen Malerei; von Rubens Abreise nach Italien bis auf Rembrandt's Tod,* page 3.

mine et le concentre en lui-même, ne laisse qu'une valeur accessoire aux éléments objectifs.

Rubens ne se hâta point de transporter sur la toile sa conception emblématique : elle l'occupa six ans d'une manière intermittente, comme le démontrent les pièces publiées par Carpenter, et lui fut payée 3,000 livres sterling ou 75,000 francs, ce qui, d'après son mode d'estimation, donne lieu de supposer qu'elle lui coûta un an de travail (1).

Dans cette brillante année 1630, qui fut, pour ainsi dire, l'année triomphale de Rubens, il s'occupa sérieusement de la galerie Henri IV, preuve nouvelle que Richelieu ne se vengeait pas mesquinement de sa défaite, en escamotant à Pierre-Paul ce travail. Une lettre écrite par le peintre, au mois d'octobre, met le fait hors de doute : « Quant à Monsieur de Sainct-Ambroyse, y est-il dit, je vous asseure que je suis son humble serviteur, et que j'estime tant son amitié et faveur que, me manquant ses bonnes grâces, je feroys mon compte d'avoir perdu ma fortune en France, sans plus penser à l'ouvrage de la Royne, mère du Roy, ou chose quelconque de ce costé-là; aussy je confesse lui être débiteur de tous les bons succès passez. Pour le présent, je ne scay pas qu'il y ait aulcun différend entre nous, sinon quelque malentendu touchant les mesures et symétries de ceste galerie de Henry le Grand. » Suivent des détails, qui intéresseraient peu le lecteur. Ils prouvent toutefois que l'artiste avait la main à l'œuvre. Ce ne fut pas la haine du cardinal qui l'interrompit, mais l'exil de la reine en 1631. Quand elle quitta la France, six grands morceaux étaient fort avancés, que Rubens ne termina pas et qui figurent sur la liste des tableaux trouvés

(1) Rubens peignit encore pour Charles Ier un saint Georges, qui était le portrait du roi, tandis que Cléodelinde sauvée par lui était l'image de la reine; les modèles d'une aiguière et d'un bassin, où l'on voyait le Jugement de Pâris et l'Histoire de Galathée.

chez lui après sa mort (1). Dès que la princesse, évadée de Compiègne, eut atteint la ville de Mons, l'artiste vint lui offrir ses hommages et ses condoléances, avec le marquis d'Aytona, premier ministre de l'Archiduchesse. Bientôt elle se trouva dans la pénurie et contrainte de vendre ses joyaux, qu'elle craignait d'ailleurs de ne pouvoir soustraire à l'animosité de Richelieu ; étant allée à Anvers pour faciliter cette transaction, elle y fit quelque séjour, rendit visite au peintre, admira son musée presque royal et lui emprunta une somme d'argent sur deux bijoux (2). Quel caprice de la fortune ! Moins de dix mois auparavant, elle le protégeait encore !

Ce fut à cette époque aussi, ou un peu plus tôt, pendant son troisième séjour en Espagne, qu'il dut peindre pour Philippe IV les sept cartons représentant l'histoire d'Achille, qui furent exécutés en tapisserie. Tel était son amour du travail qu'au lieu de se fatiguer, en avançant, et de se rebuter, il s'animait et s'exaltait : les trois dernières esquisses sont presque aussi achevées que des tableaux (3). La galerie de Médicis, l'histoire de Jacques Ier, le cycle interrompu de Henri IV et l'histoire d'Achille, voilà quatre poëmes coloriés entrepris par Rubens. Il exécuta d'autres narrations peintes. Le duc d'Orléans possédait autrefois les esquisses d'une histoire de Constantin en douze morceaux, qui ont été

(1) Voici l'article : « 316. Six grandes pièces imparfaites, les Siéges des villes, Batailles et Triomphes d'Henri IV, roi de France, destinées pour la seconde galerie de la reine mère, à Paris. »

(2) « Je suis très-bien informé de ce que je vous dis, car le sieur Rubens m'a montré lui-même les deux pièces sur lesquelles il a prêté de l'argent. » (Lettre de Gerbier au roi d'Angleterre, du 22 septembre 1631.)

(3) Les cartons de l'*Histoire d'Achille* se trouvaient à Rome, dans le palais Barberini, en 1798. Ils devinrent ensuite la propriété du Français Collot, qui les garda plus de cinquante ans et les a vendus de nos jours, après leur avoir consacré une notice imprimée chez Firmin Didot. J'ignore quel en est le possesseur actuel.

gravés par Tardieu : le récit commence au double mariage de Constance Chlore et de Maximien César, et se termine par le baptême du premier empereur chrétien. Pierre-Paul aimait beaucoup ces images enchaînées l'une à l'autre, car il mit deux fois en scène la légende héroïque de Décius. La première dans une série de quatre ébauches devant servir de modèles pour des tapisseries (1); la seconde, dans les six énormes tableaux que possède, à Vienne, le prince de Lichtenstein. Nous voyons donc reparaître ici une tendance de la vieille école, un goût spécial qui atteignit sur les panneaux de Memlinc son plus haut degré de floraison. Les deux grandes périodes de l'art flamand, où l'on remarque tant de similitudes, ont encore cette analogie. La collection épique de Décius est même une des œuvres capitales de Rubens. Elle occupe à elle seule une vaste salle.

Le premier chant de ce poëme historique a pour sujet les augures observant les entrailles des victimes et le vol des oiseaux, qui leur annoncent à quel prix Rome pourra être sauvée ; le second, Décius exhortant son armée à combattre vaillamment les Latins ; le troisième, le héros consacré par la religion au sacrifice qu'il est près d'accomplir ; le quatrième, Décius montant à cheval pour sa dernière bataille ; la cinquième page nous montre sa fin glorieuse ; la sixième, ses funérailles triomphales.

Ce drame en peinture est le plus beau travail d'histoire profane que Rubens ait exécuté. Il y règne une grandeur morale, une énergie de sentiment, une vigueur tragique, bien faites pour exciter l'admiration et l'étonnement. Chacune des toiles a en elle-même son

(1) Rubens offrit de prêter ces modèles à sir Dudley Carleton, dans une lettre datée du 26 mai 1618 (Sainsbury, page 4) ; en 1779, ils furent vendus 1,500 florins à Bruxelles, où on avait exécuté les tentures, avec la collection d'un nommé Bartels, dont ils faisaient partie.

centre de gravité; chacune pourtant s'associe aux tableaux voisins par une connexion intime, qui prouve combien le plan du poëme a été habilement conçu. Les accessoires emblématiques, les décorations arbitraires, dont l'auteur a surchargé quelques-uns de ses ouvrages, n'alourdissent et n'affadissent pas ces chants inspirés, où l'histoire et la poésie élèvent seules leurs voix puissantes. Les types, il est vrai, ne sont pas empruntés à des œuvres antiques, mais ils respirent un sentiment profond de l'antiquité, comme les pièces romaines de Shakespeare, *Coriolan* et *Jules César:* les personnages ont une confiance tranquille en eux-mêmes, une grave et mâle résolution, un sentiment d'abnégation héroïque. L'habile manière dont l'action est conduite à son but, se déroule de chapitre en chapitre, après la plus intelligente et la plus vive exposition, pour finir par le consolant triomphe du héros mort, ne saurait être assez louée. On sent que vivre et mourir ainsi est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

Créations poétiques de premier ordre, ces tableaux sont en même temps des chefs-d'œuvre comme exécution. L'ordonnance, le mouvement, la couleur produisent ensemble un accord parfait, une sorte de vigoureuse symphonie. La consécration à la mort est sombre et majestueuse, la bataille pleine de furie et de violence passionnée, la scène des funérailles a une richesse, une animation, un éclat imprévus. A quoi servirait de signaler telle ou telle figure, tel ou tel groupe? Si parfaits qu'ils puissent être en eux-mêmes, leur mérite principal consiste dans leur profonde harmonie avec l'ensemble (1).

(1) Betty Paoli : *Wien's-Gemælde Gallerien*, page 221. La galerie de Munich possède deux esquisses de cette tragédie coloriée, l'une représentant la *Consécration à la mort* (n° 329, seconde série) et les *Funérailles* (n° 247, première série). Fromentin, qui ne connaissait ni ces œuvres magnifiques de Rubens, ni beaucoup d'autres, a pu dire sans soupçonner l'erreur et l'injustice qu'il commettait : « La

En 1631, après quelques mois de mariage seulement, Pierre-Paul rentra dans la carrière diplomatique. La paix conclue entre l'Espagne et l'Angleterre, qu'il avait lui-même annoncée aux États de Hollande dans une lettre, comme un grand prince (1), avait fait naître l'espoir de terminer aussi la lutte qui mettait depuis si longtemps aux prises le nord et le midi des Pays-Bas. Le succès obtenu récemment par le peintre, les éloges des rois et des plus grands personnages lui avaient inspiré une telle confiance en lui-même, qu'il résolut de mener seul la négociation, avec l'assentiment de l'infante Isabelle et de son premier ministre, le marquis d'Aytona. Cette prétention faillit lui coûter cher. Étant parti secrètement pour la Haye, au mois de décembre, afin de traiter la question avec le stathouder, il pria, le soir même de son arrivée, un certain conseiller Junius d'avertir le prince d'Orange. L'habile capitaine, qui malmenait depuis quelque temps les troupes espagnoles et n'avait aucune envie de remettre l'épée au fourreau, éprouva une dangereuse tentation. Il dit au conseiller que Rubens serait une bonne capture à faire et que, s'il ne voulait pas être arrêté, son unique moyen

galerie de ses personnages imaginaires est pauvrement inspirée. Tout homme, toute femme qui n'a pas vécu devant lui, à qui il ne parvient pas à donner tous les traits essentiels de la vie naturelle, sont d'avance des figures manquées. Voilà pourquoi ses personnages évangéliques sont plus humanisés qu'on ne le voudrait, ses personnages héroïques au-dessous de leur rôle fabuleux, ses personnages mythologiques quelque chose qui n'existe ni dans la réalité ni dans le rêve, etc... » Si Eug. Fromentin avait vu seulement à Munich *Castor et Pollux enlevant les filles de Leucippe*, il aurait biffé lui-même cet absurde passage. Caractériser ainsi, à la légère, sur quelques spécimens, le plus souple et le plus varié, le plus fécond de tous les peintres !

(1) « Here is an advertisement come from Rubens to the States that for certaine the peace betweene his Majesty and the king of Spaine is concluded. » Lettre de Henri Vane, ambassadeur de la Grande-Bretagne en Hollande, adressée, le 2 septembre 1630, à lord Dorchester.

de salut était de repartir à l'instant même. Junius se retira consterné. Pierre-Paul écrivit aussitôt une lettre à Frédéric-Henri, invoquant les témoignages de son ancienne bienveillance pour obtenir de lui une entrevue, lui rappelant d'ailleurs qu'il était muni d'un passeport, signé par lui-même l'année précédente. Le stathouder parut fort troublé, mais dit à Junius : « Il faudrait que la cause fût bien détestable pour qu'on ne pût ni voir ni entendre une personne ; » et il commanda que Rubens attendît jusqu'au lendemain. Le soir, il le fit venir secrètement à son hôtel et, en guise de consolation, prétendit avoir joué un rôle, employé un artifice, en vue des États de Hollande. Gerbier, qui espionnait l'artiste pour le compte de l'Angleterre et le questionnait insidieusement, ne put lui soutirer d'autres détails, après son retour, ni savoir la teneur de l'entretien. La lettre confidentielle, adressée à lord Dorchester par cet ami trop curieux, se termine ainsi : « Le sieur Rubens a été très-réservé ; il ne passa qu'une nuit à Bruxelles et retourna le lendemain à Anvers, où il me dit qu'il allait écrire une dépêche, qui serait aussitôt expédiée en Espagne. J'avais suivi Rubens, pour tâcher de savoir s'il retournerait en Hollande. Mais il n'est pas du tout communicatif ; je n'ai pu rien en tirer, sauf un mot qu'il laissa tomber : comme je lui exprimais l'opinion qu'il avait été malavisé en risquant cette démarche, les conjonctures ne permettant pas aux Hollandais de signer une trêve, quand leurs adversaires étaient si accablés, il me repartit : « Que le roi d'Espagne cède Breda, ce sera la fin de la guerre (1). »

La bonne scène de comédie ! Voyez-vous ce confident de Rubens, cet ami intime, qui l'escorte de Bruxelles à Anvers, dans l'espoir qu'il laissera échapper quelque indiscrétion, pour en donner avis sur-le-champ au

(1) La prise de Bréda, en 1625, par le marquis Ambroise Spinola, avait été un de ses plus beaux faits d'armes.

ministre anglais ! Une lettre un peu antérieure, adressée au roi lui-même, contient un passage encore plus récréatif. « J'ai envoyé cet exprès à Votre Majesté, dit l'artificieux correspondant, pour vous instruire d'un secret que m'a confié Rubens touchant ce voyage (celui que Marie de Médicis projetait de faire dans la Grande-Bretagne), quoiqu'il ait exigé de moi le serment que je garderais le silence, promesse qui m'aurait été fort incommode, sans la réserve mentale par laquelle j'ai excepté Votre Majesté, qui, j'espère, sera d'une discrétion impénétrable ; autrement les personnes qu'elle honore de fonctions délicates ne pourraient lui donner aucun renseignement mystérieux (1). » Voilà une délicatesse fort amusante ! Le 19 février, ce même personnage scrupuleux annonce qu'il fera un voyage tout spécial à Anvers, *pour sonder Rubens ;* c'est son expression.

L'Archiduchesse ayant autorisé exclusivement, par des lettres de crédit, le peintre fameux à traiter avec les délégués des états généraux de Hollande, ou avec les états eux-mêmes, il se rendit à Liége, où l'attendaient les députés, sous les murs de Maestricht, que le prince d'Orange tenait investi, et même à la Haye. Il poussa les choses si loin, qu'il rédigea la minute des conditions de la trêve.

Mais l'avare destin accorde rarement à un homme deux grands succès l'un après l'autre. Les efforts de Rubens, pour terminer une lutte déplorable entre des populations fraternelles, devaient échouer complétement. La pénurie du trésor, les perplexités, les embarras qui assiégeaient Isabelle, la forcèrent de convoquer les états généraux, dont la session fut ouverte, à Bruxelles, le 9 septembre 1632. Comme d'habitude, elle leur demandait surtout de l'argent. Mais aussitôt se produisit un phénomène qui a lieu dans la plupart des assemblées délibérantes : les élus du peuple cherchèrent

(1) Sainsbury, pages 163 et 164.

à s'emparer de la direction des affaires, ce qui, par une conséquence non moins naturelle, excita la mauvaise humeur de l'Infante et du marquis d'Aytona. Dans cette lutte de prétentions rivales, les députés choisirent Philippe d'Aremberg, duc d'Arschot, et d'autres commissaires, pour aller traiter de la paix en leur nom, comme Rubens le faisait au nom de l'Archiduchesse, et demandèrent tout d'abord que le peintre diplomate vînt leur rendre compte de ses négociations, leur fît part de sa correspondance. Agent des Espagnols, l'artiste ne donna que des renseignements très-succincts, garda pour lui tous les papiers relatifs à l'affaire. En même temps, il poursuivait ses démarches, comme si les interprètes des communes n'avaient pas été réunis. Le 4 janvier 1633, il expédiait un courrier en Espagne ; le 15, il envoyait une dépêche à la Haye, au sieur Terestyn, délégué des États du Nord ; enfin, il demandait à l'assemblée hollandaise un sauf-conduit pour aller continuer sa médiation. Les députés de Belgique se fâchèrent tout rouge. Ils se plaignirent de cette conduite injurieuse, qui attentait à leurs droits et à leur pouvoir, exigèrent absolument que les papiers de la négociation leur fussent remis, et le duc d'Arschot, très-mal disposé pour Rubens, eut mission d'aller à Anvers les recevoir. Mais l'infante Isabelle avait commandé expressément au peintre de ne pas s'en dessaisir et de ne voir personne (1). Le duc arrive, donne à Pierre-Paul rendez-vous dans un hôtel pour onze heures du matin : Pierre-Paul ne bouge pas. Le hautain seigneur lui envoie dire qu'il l'attendra le même jour, à cinq heures, et lui témoigne son mécontentement : Rubens demeure immobile. Le soir seulement, il adressa au duc la lettre suivante, écrite en français :

(1) « Rubens, however, acted according to the express command of the Infanta, who made him retire to Antwerp, three days before the departure of the Deputies, with especial orders not to see any

« Monseigneur,

« Je suis bien marri d'entendre le ressentiment que Vostre Excellence a monstré sur la demande de mon passeport, car je marche de bon pied, et vous supplie de croire que je rendrai toujours bon compte de mes actions. Aussi, je proteste devant Dieu que je n'ay eu jamais aultre charge de mes supérieurs, que de servir Vostre Excellence par toutes les voyes en l'entremise de cette affaire, si nécessaire au service du roy *et pour la conservation de la patrie*, que j'estimerais indigne de vie celui, qui pour ses intérêts particuliers, y apporterait le moindre retardement. Je ne vois pas pourtant quel inconvénient en fust résulté, si j'eusse porté à La Haye et mis entre les mains de Vostre Excellence mes papiers, sans aucun aultre employ ou qualité que de vous rendre très-humblement service, ne désirant aultre chose en ce monde tant que des occasions pour monstrer par effet que je suis de tout mon cœur, etc. »

Rubens avait cinquante-six ans et était dans tout l'éclat de sa gloire, quand il écrivait cette lettre timide, peu en harmonie avec la fierté de son pinceau. Son talent supérieur, les nombreux chefs-d'œuvre qu'il avait exécutés, son âge et son caractère lui donnaient droit au respect. Voici néanmoins comment le traita le duc d'Arschot :

« Monsieur Rubens,

« J'ay veu par vostre billet le marryssement que vous avez de ce que j'aurais montré du ressentiment sur la demande de votre passeport, et que vous marchez de bon pied, et me priez de croire que vous rendrez toujours bon compte de vos actions. J'eusse bien pu obmettre de vous faire l'honde vous respondre, pour avoir si notablement manqué à vostre devoir de venir me trouver en personne, sans faire le confident à m'escrire ce billet, qui est bon pour personnes

body, nor, on any account, to let the papers go out of his hands, all of which confirms what has been alledged. » Lettre de Gerbier, en date du 5 février 1633 (*Sainsbury*, page 178).

égales, puisque j'ay esté depuis unze heures jusques à douze heures et demie à la taverne, et y suis retourné le soir à cinq heures et demie, et vous avez eu assez de loisir pour me parler. Néantmoins je vous diray que toute l'assemblée qui a esté à Bruxelles a trouvé très-estrange, qu'après avoir supplié Son Altesse et requis le marquis d'Ayetone de vous mander, pour nous communiquer vos papiers, lesquels vous m'escrivez avoir, ce qu'ils nous promirent, au lieu de ce, vous ayez demandé un passeport; m'important fort peu de quel pied vous marchez et quel compte vous pouvez rendre de vos actions. Tout ce que je puis vous dire, c'est que je seray bien aise que vous appreniez dorénavant comme doivent escrire à des gens de ma sorte ceux de la vostre. »

Si l'on avait dit à l'impertinent seigneur que lui et trente créatures de son espèce ne valaient pas même un des élèves de Rubens, il eût trouvé l'assertion révoltante et digne de tous les châtiments connus et inconnus. C'est cependant ainsi que juge l'humanité, prise en masse ; elle donnerait trois ou quatre cents ducs pour un seul Rubens : elle ne tient pas aux grands personnages et tient beaucoup aux génies créateurs.

Il ne faut pas croire du reste que ces manières insolentes fussent alors particulières à la noblesse des Pays-Bas : la noblesse française, malgré sa réputation d'aménité, allait plus loin encore. On sait que le poëte Sarrazin mourut d'un coup de pincettes que le prince de Conti lui donna sur la tempe : il lui avait conseillé de renoncer à un bénéfice qui lui rapportait quarante mille écus de rente, pour épouser une nièce du cardinal Mazarin, qui en possédait seulement vingt-cinq mille. Quand le brutal seigneur se trouvait sans argent, il en faisait un crime au pauvre rimeur qu'il finit par tuer (1). Un autre poëte, le distrait et bizarre Santeuil, ne fut pas plus heureux chez le prince de Condé : cet aimable protecteur des lettres vida sa tabatière dans le verre de son protégé, pendant qu'il causait : le naïf auteur ne

(1) *Mémoires de Segrais*, page 51.

remarqua point cette espièglerie et s'empoisonna. Le duc de la Feuillade, qui dénigrait partout l'*École des femmes*, ayant été raillé par Molière, lorsqu'il donna au théâtre la *Critique* de cette pièce, cherchait une occasion de vengeance. L'illustre comique traversa quelques jours après un appartement où le hasard avait amené le prince ; celui-ci l'aborde, comme voulant échanger avec lui des politesses banales ; Molière s'incline, il le saisit par la tête, lui frotte le visage contre les boutons de son habit et le met tout en sang (1). Voilà quelle était l'urbanité si fameuse de l'aristocratie ! Dois-je rappeler les coups de bâton que le chevalier de Rohan fit appliquer à Voltaire ?

Il n'en est pas moins déplorable qu'un seigneur indigène, un membre de cette famille d'Aremberg, qui a joué un si triste rôle dans les Pays-Bas, ait pu méconnaître à ce point la distance incommensurable qui élevait Pierre-Paul au-dessus de sa tête, dans une sphère lumineuse interdite à ses pareils. En France, en Angleterre, en Espagne, à la cour des Archiducs, nés sous un autre ciel, on avait comblé d'honneurs le grand peintre ; un de ses compatriotes, un sot blasonné, l'outrageait sans vergogne ! Il ne savait même pas qu'il faut toujours traiter avec déférence un homme de talent et le ménager ! On a beau faire, le public est pour lui : malheureux, on le plaint ; triomphant, on l'admire, et, au bout du compte, ceux qui l'ont méconnu, qui lui ont porté préjudice ou manqué de respect, se trouvent déshonorés.

Le brutal Philippe d'Aremberg s'en doutait si peu qu'il fut enivré d'orgueil par l'humilité de l'artiste et par sa propre insolence. Rubens devait aller, comme lui, à la Haye, pour débattre les conditions de la trêve, au nom de l'Archiduchesse. Justement indigné de la lettre que lui avait adressée le gentilhomme, le peintre-

(1) *Vie de Molière* écrite en 1724.

diplomate refusa de partir : il fallut nommer un de ses amis, le sieur Van den Wouwer, pour le remplacer (1). Les états des provinces libres se formalisèrent de son absence, mais rien ne put ébranler sa résolution. Eh bien, le duc d'Arschot allait partout montrant le billet de l'artiste et sa réponse, avec une joie orgueilleuse qu'il ne pouvait contenir. D'autres imbéciles l'approuvaient, comme Guillaume van Oldenbarnevelt, seigneur de Stoutenbourg, fils du grand pensionnaire décapité par l'ambition de Maurice (2). L'inepte duc alla plus loin encore : voulant se venger de Rubens, il prétendit que le grand homme avait exécuté pour le prince d'Orange des cartons de tapisseries, où le roi d'Espagne et ses ministres étaient peints sous des formes hideuses : il rédigea même une dénonciation, dans laquelle il disait tenir le fait d'un secrétaire britannique, ce qui fit soupçonner Balthazar Gerbier : Rubens lui montra une copie du passage, qui le révolta ; sept ans après, cette

(1) Rubens avait fait sa connaissance pendant les premiers temps de son séjour en Italie. Né en 1574 et appartenant à une des plus illustres familles d'Anvers, il avait étudié à Louvain, où il demeurait chez Juste-Lipse. Le savant fameux conçut pour son élève une telle affection qu'il le nomma un de ses exécuteurs testamentaires, et lui confia le soin d'arranger la masse énorme de ses œuvres inédites. Son portrait a été gravé à l'eau-forte par Van Dyck : c'est une des meilleures pièces de la collection. La belle tête de Van den Wouwer, pleine de finesse, de calme et de dignité, prouve qu'il méritait l'amitié de Rubens. Cette amitié devait être des plus intimes, car Pierre-Paul lui dédia, suivant une promesse qu'il lui avait faite à Vérone, la première estampe burinée d'après une de ses œuvres, le morceau de *Judith tranchant le cou d'Holopherne*, gravé par Corneille Galle.

(2) Nous tirons ces détails d'une lettre de Guillaume, publiée en 1860 par la *Revue belge d'histoire et d'archéologie*. « Rubens n'est pas venu à la Haye, dit Oldenbarnevelt, bien qu'il eût reçu un passeport à cet effet : les états ont été vivement froissés de sa conduite, et le duc d'Arschot a montré publiquement dans la ville la lettre de l'artiste et sa réponse ; il en a même donné des copies. Rubens est trop fier pour un peintre, quoiqu'il porte maintenant le titre de secrétaire du Conseil privé ; mais je pense qu'il n'en touchera pas de sitôt les profits. »

calomnieuse intrigue n'était pas terminée (1). Le peintre se félicita plus que jamais d'avoir abandonné son rôle de négociateur.

La lettre insolente de Philippe d'Aremberg, écrite dans les premiers jours de février 1633, l'avait effectivement dégoûté pour toujours de la politique. Il avait d'ailleurs besoin de repos, et les vives douleurs, qui le suppliciaient par moments, ne lui laissaient point oublier que nul n'est affranchi des misères communes. On voit à Bruxelles un portrait du grand homme peint par Van Dyck, sans doute vers cette époque (2). Il est plein de tristesse. L'habile coloriste a la tête nue, et sa chevelure éclaircie fait d'autant plus remarquer l'absence de son élégant chapeau. Ses yeux ont perdu leur vivacité, leur ferme regard : un cercle obscur les entoure. Sur son front sillonné de rides, on aperçoit la trace de pensées chagrines : l'âge est venu, et les soucis l'ont accompagné. Point d'existence brillante qui ne voile quelque douleur et ne nous environne à son déclin d'une sombre atmosphère, comme le jour près de finir. Rubens vieillissant et morose inspire de mélancoliques réflexions.

Si le désir lui était revenu de prendre part aux affaires publiques, un événement des plus graves l'en aurait détourné : l'archiduchesse Isabelle mourut le 1er décembre 1633, âgée de 67 ans. C'était la troisième perte que faisait l'artiste dans les hautes régions du pouvoir. Le 25 septembre 1630, avait terminé ses jours en Espagne son admirateur Ambroise Spinola, révoqué de ses fonctions depuis deux ans, exténué de fatigue et

(1) Voyez le livre de Sainsbury : *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*, de la page 174 à la page 181. Ce volume seul a expliqué les négociations avec la Hollande, auxquelles auparavant on ne comprenait rien ; Gachet lui-même n'a pu s'en tirer.

(2) Chez le chevalier Van Eersel, qui a épousé une descendante de Rubens.

accablé de chagrin. Comme le mois d'août allait finir, il écrivait : « J'espère que Dieu me fera la grâce de m'ôter la vie pendant le mois de septembre ou même avant. » Le 12, il tomba en léthargie : on le crut mort, mais des soins l'ayant ranimé, une seconde attaque l'endormit pour toujours. Après avoir annoncé à Pierre Dupuy cette triste nouvelle, Rubens exprime ainsi sa douleur : « J'ay perdu en sa personne un des plus grans amys et patrons que j'avoys au monde, comme je puis tesmoigner par une centaine de ses lettres. » La trêve qu'on cherchait à conclure en Hollande mourut avec la princesse Isabelle, suivant l'expression d'un secrétaire de l'ambassade anglaise à la Haye (1). La Belgique retomba ouvertement sous le joug de l'Espagne; le marquis d'Aytona fut chargé, par intérim, de gouverner les malheureuses provinces.

Isabelle ne mérite pas moins d'éloges que l'archiduc Albert pour la délicate protection qu'elle accorda toujours à Rubens. Il était sûr de trouver près d'elle l'appui dont il avait besoin.

Les comptes du receveur général des finances, aux Archives royales de Bruxelles, pourraient néanmoins rendre suspects le goût, le discernement des Archiducs en fait de peinture. Ils prouvent que Rubens partageait leur faveur, non-seulement avec Otho Venius et Coebergher, hommes d'un talent avéré, indiscutable, mais avec deux coloristes tombés dans une obscurité si profonde que les dictionnaires biographiques ne les mentionnent pas, que nul historien ne s'est occupé de leurs œuvres, qu'on ignore également la date de leur naissance et l'époque de leur mort. L'un se nommait Denis van Alsloot, l'autre David Noveliers.

Houbraken mentionne seulement le premier comme ayant obtenu les bonnes grâces de l'archiduc Albert (2),

(1) Sainsbury, page 182.
(2) Tome Ier, page 222.

Cornille de Bie, dont chaque parole est un éloge, nous fournit un peu plus de détails : « Le talent expérimenté de Van Alsloot (surtout dans les petites vues et paysages) ne saurait être exprimé, dit-il, par aucune plume ; on doit reconnaître aussi que la vie seule paraît manquer à ses œuvres délicates. Il a fait de très-beaux tableaux pour l'archiduc Albert, amateur passionné de la peinture, et beaucoup d'autres productions rares pour différents souverains, qui ont pu à grande peine satisfaire leur goût, rassasier leur vue et payer ses travaux. » Et, quittant l'humble prose, Cornille ajoute en vers : « Un paysage qui procure aux yeux une grande jouissance, Van Alsloot peut nous le montrer fait d'après nature, avec des feuillages nettement dessinés, avec un ciel lumineux, de sorte que son talent reproduit tout ce qui égaie le monde (1). »

L'ombre qui entoure David Noveliers est encore plus intense : Houbraken, De Bie, Immerzeel et Kramm n'ont pas même imprimé son nom : il ne figure que dans les registres de la Chambre des comptes, dans les papiers d'Etat et de l'Audience, aux Archives du royaume. On est autorisé à le croire fils de Pierre Noveliers, qui remplissait depuis 1605 les fonctions de garde et conservateur des tableaux de la couronne, à Bruxelles et à Tervueren. Il était déjà vieux lorsqu'il avait obtenu ces fonctions : aussi demanda-t-il, en 1618, que son fils Salomon, devenu depuis longtemps son auxiliaire, fût installé à sa place avec jouissance des mêmes franchises, c'est-à-dire ne payât ni impôts ni gabelles, fût exempté des logements militaires, du guet et de la garde. Isabelle accueillit favorablement sa pétition, lui donna son fils pour successeur, aux appointements de 200 livres flamandes par année : elle y ajouta les dispenses que sollicitait le père. Salomon vivait encore en 1660.

(1) *Le Cabinet d'or du noble art de Peinture*, page 168.

David Noveliers était probablement son frère. En 1618, il adressa une requête aux Archiducs pour obtenir les mêmes privilèges, et quoique l'on ne connaisse pas la réponse faite à sa demande, il y a tout lieu de croire qu'ils lui furent accordés.

En 1617, Van Alsloot reçut 10,000 livres, pour huit pièces de peinture, « qu'il avait faites par ordre et à la satisfaction des Archiducs; » la même année, on paya 1,000 livres à David Noveliers, pour plusieurs morceaux dont ils l'avaient chargé, *eu sur ce l'avis de maître Pierre-Paul Rubens, leur peintre.* Les mêmes registres ne mentionnent qu'un seul travail exécuté par le chef illustre. Les comptes du trésor spécial des princes étant perdus, quelques ouvrages demandés au fondateur de l'école anversoise y figuraient peut-être ; mais peut-être aussi les tableaux de Daniel Van Alsloot et de Noveliers y figuraient-ils en plus grand nombre. Ces circonstances permettraient de supposer que les Archiducs, par suite de goûts mesquins, de préférences peu judicieuses, favorisaient deux peintres subalternes qui ne méritaient pas cet honneur. L'hypothèse serait fausse en même temps qu'injurieuse pour Albert et Isabelle.

Alsloot et Noveliers remplissaient auprès d'eux les fonctions de peintres domestiques. Ces biographes au pinceau reproduisaient fidèlement leurs actions principales et les scènes de leur vie habituelle, leurs chasses, leurs dévotions, leurs entretiens après le repas, les fêtes qu'ils donnaient, les cérémonies auxquelles l'un ou l'autre prenait part, et jusqu'à leurs distractions les plus innocentes. Van Alsloot retraçait les épisodes qui avaient lieu en plein air ; Noveliers, ce qui se passait à l'intérieur des habitations.

Le 15 mars 1875, on a vendu à l'hôtel Drouot un ouvrage de Daniel, la *Promenade dans le Parc*, qui était une véritable curiosité historique. On y voyait l'ancien château des ducs de Brabant, construit sur les hauteurs

du Coudenberg, à Bruxelles, et une partie de l'enclos boisé qui verdoyait à l'entour. Ce jardin renfermait toutes sortes d'animaux apprivoisés, daims, cerfs et chevreuils, sans compter les volatiles. Sous les arbres de haute futaie, Albert et Isabelle leur offraient de la nourriture, qu'ils venaient prendre dans leur main.

Le catalogue attribuait le tableau à Jean Brueghel de Velours le père, toutes les vieilles peintures un peu soignées étant mises sous son nom ; mais ce n'était pas du tout sa manière et l'on n'observait point sur les branches son feuillé minutieux.

M. Baur, marchand d'objets d'art, rue d'Antin, n° 7, a chez lui un panneau de David Noveliers, qui n'est pas moins intéressant. Il montre au spectateur le cabinet de l'archiduc Albert, grande salle d'architecture flamande, où les murs sont couverts de tableaux et de livres ; sur une énorme table, il y a d'autres livres, des cartes, des globes, des coquillages. Au premier plan, les deux souverains sont assis : entre eux se tient debout leur premier ministre, le général Ambroise Spinola, grand et mince, au nez pointu, au front large, au type spirituel, avec une barbe effilée. A droite, différents personnages examinent un tableau posé sur une chaise ; à gauche, on remarque un jeune homme pâle et blond, debout près de la fenêtre, qui doit être l'archiduc Ferdinand, frère du roi d'Espagne. Dans le fond, des portières ouvertes laissent apercevoir un ample vestibule, où stationnent les gardes du prince. C'est un beau travail, d'une grande netteté d'exécution, parfaitement éclairé, peint comme une miniature : dans les portraits, la finesse de la touche et la ressemblance attestent le soin le plus scrupuleux (1).

Le musée de Vienne contient un panneau signé de Daniel van Alsloot. Il représente une forêt centenaire, au premier plan de laquelle on voit le malheureux Cé-

(1) Hauteur 94 cent. ; largeur 1m,21.

phale, qui reconnaît trop tard sa femme, après l'avoir tuée d'un coup de flèche : dans le lointain, deux moines et d'autres individus s'acheminent vers un monastère situé au bord d'un lac. Sur le tronc d'un arbre, on lit l'inscription suivante : *D. ab Alsloot S. A. Pict.* 1608 (Daniel van Alsloot, peintre de Son Altesse, 1608); près de Céphale se trouve la signature : *H. de Clerck*. La manière dont on a placé les deux noms a évidemment pour but d'informer le spectateur que le paysage est dû à Van Alsloot, que Henri de Clerck a exécuté les figures. Ce dernier peintre était, du reste, employé comme les deux chroniqueurs intimes par Albert et Isabelle.

Madrid possède trois tableaux de Van Alsloot : l'un représente une sorte de carnaval sur la glace ; des gens y patinent, entre les murs d'une ville et un port : une foule nombreuse et très-mélangée les regarde. Les autres images, d'une étendue considérable, figurent la célèbre procession de Notre-Dame des Victoires, à Bruxelles, qui avait lieu chaque année, le jour de la Pentecôte, en souvenir d'un miracle. Sur un des panneaux défilent tous les corps de métier ; sur le second, tous les ordres religieux. Le catalogue affirme qu'ils retracent la cérémonie de 1615 et étaient accompagnés de six autres peintures analogues. Ces huit tableaux alors seraient ceux qui furent payés au coloriste en 1617.

En 1613, Charles de Croy avait appelé Noveliers à son château de Beaumont, dans le Hainaut, pour y dresser le catalogue de sa galerie, où abondaient surtout les œuvres de Frans Floris. Le peintre n'était pas un habile expert, car il omit presque tous les noms.

Albert et Isabelle n'en sont pas moins justifiés.

CHAPITRE XIV

DERNIERS TEMPS DE RUBENS.

Pierre-Paul était donc revenu auprès de sa jeune femme, pour ne plus la quitter. Il dessinait et peignait comme autrefois ; nulle tiédeur, nul engourdissement. Pareil à ces vieux saules, qui ont perdu tout leur bois et ne gardent qu'un reste d'écorce, mais poussent encore des jets magnifiques, il était plein de séve à un âge où les talents faiblissent et se décomposent. La goutte, par malheur, venait de plus en plus fréquemment suspendre ses travaux, ou le détourner des grands ouvrages. Ses petites toiles, si brillantes, si gaies ou si fines, datent presque toutes de cette époque (1). Il fit alors beaucoup de paysages : quand la vigueur de l'homme diminue, il semble redouter les agitations de la vie sociale et se tourne, avec un plaisir triste et doux, vers cette immense nature, au sein de laquelle il doit bientôt s'abîmer.

Dans les premiers mois de 1635, le maître des couleurs prit part, comme artiste, à une solennité publique. Ferdinand, frère de Philippe IV, chargé du gouvernement des Pays-Bas, allait faire son entrée à

(1) La *Fuite de Loth*, petit chef-d'œuvre que possède le Louvre, fut cependant exécuté à une époque antérieure : on y lit la signature et la date suivantes : PE. PA. RUBENS FE. A°. 1626.

Anvers. On voulut célébrer pompeusement sa venue, et on pria Rubens de dessiner les arcs de triomphe sous lesquels il devait passer. Il ne fallait pas moins de onze compositions. Le peintre y laissa en pleine liberté sa manie allégorique, et Michel est assez ingénu pour décrire l'un après l'autre tous les emblèmes. Nous nous garderons de l'imiter. Non pas que le talent de Rubens l'eût abandonné dans cette occasion solennelle : quelques-unes de ses allégories sont magnifiques, notamment celle de la Guerre qui sort du temple de Janus. Mais comme ces rapides esquisses ont été gravées par Van Thulden, nous aimons mieux y renvoyer le lecteur (1).

Le 6 avril, le prince était arrivé à la citadelle d'Anvers ; le lendemain, il fit son entrée solennelle dans la grande commune, où il eut le plaisir d'admirer les fastidieux symboles, et alla entendre le *Te Deum* à l'église Notre-Dame. Au milieu de la cavalcade et pendant les fêtes qui suivirent, les personnages les plus importants lui furent présentés : Rubens seul ne se montrait pas. Ferdinand surpris en demanda le motif : on lui dit que le peintre était malade de la goutte et retenu au lit. Cette fâcheuse nouvelle lui inspira le dessein de le visiter : il le connaissait depuis longtemps, car il l'avait vu en Espagne et à la cour de Bruxelles. La douleur n'ayant pas affaibli la mémoire de Rubens, ni énervé son esprit, le gouverneur fut enchanté de sa conversation : il ne le quitta point sans peine et, avant de partir, examina sa galerie de tableaux, ses statues, bustes, médailles et camées.

(1) Voici le titre de l'ouvrage : *Pompa introïtus honoris Fernandi Austriæi, Hispan. Infanti, etc..., XV kal. maii, anno MDCXXXV. Arcus, pegmata iconesque a Pet. Paulo Rubenio inventas et delineatas, inscriptionibus ornabat et commentariis illustrabat Casperius Gevartius. Iconum tabulas ex archetypis Rubenianis delineavit et sculpsit Theod. a Thulden; Antwerpiæ, apud Joannem Meursium.* — Certains exemplaires sont datés de 1641 ; les autres de 1642.

D'autres grands personnages lui avaient rendu visite dans son hôtel avant l'archiduc Ferdinand. Nous avons relaté plus haut celle que lui fit, en 1631, Marie de Médicis, pendant un séjour momentané à Anvers. L'Archiduchesse elle-même était venue le voir au mois de juin 1625, à son retour de Breda, en compagnie de son premier ministre et généralissime Ambroise Spinola, et du prince Sigismond de Pologne. Son habitation était, du reste, un local somptueux, dans lequel il pouvait dignement recevoir les têtes couronnées. Très-simple du côté de la rue, où les trois corps de logis composant la façade n'avaient, pour ainsi dire, aucun ornement, elle offrait sur la cour et sur le jardin un luxe de décoration extraordinaire : arcades, galeries, bas-reliefs et statues y portaient le faste jusqu'à l'excès, et le style de l'architecture, dans le goût le plus tourmenté de la Renaissance italienne, ne tempérait point cette exubérance. Un portique à trois voûtes menait de la cour au jardin, tracé selon la méthode du moyen âge, avec parterres en broderies, bordures compliquées, tonnelles, rocailles, arbres taillés formant des avenues percées de lucarnes et de fenêtres verdoyantes. A l'intérieur se déployait une magnificence royale. Louis XIII et plus tard Louis XIV auraient pu dormir dans la chambre à coucher, sous le dais du lit somptueux; la lumière y tombait d'une coupole, le parquet et les murs étaient tendus de riches tapisseries, une suite de tableaux ornaient les murailles, dont chacun vaudrait de nos jours une soixantaine de mille francs. La chapelle n'était pas décorée avec moins de splendeur : les pièces d'orfévrerie, les lampes, les toiles, les statues y abondaient, comme dans l'oratoire d'un souverain.

(1) Deux gravures spacieuses, encadrées d'annexes, montrent cette demeure sous différents aspects, l'une portant la date de 1684, l'autre de 1692; elle appartenait alors au chanoine Hillewerve, qui est seul désigné sur les estampes; la dernière contient même son portrait.

Aussitôt après la mort de l'Archiduchesse, Ferdinand avait été désigné pour recueillir sa succession politique. Mais avant qu'il prît possession du pouvoir, le roi d'Espagne l'avait envoyé au secours de l'Autriche, avec une armée de quinze mille hommes, bien qu'il fût cardinal. Wallenstein venait d'être assassiné pendant une nuit pluvieuse; l'empereur, qui avait ordonné le crime, mit à la tête des troupes catholiques son héritier, devenu plus tard Ferdinand III. La campagne débuta de la manière la plus heureuse pour les champions de Rome et de la servitude intellectuelle : ils chassèrent d'abord les Suédois de la Bavière, les suivirent dans la Franconie et leur offrirent la bataille près de Nordlingen. Le judicieux Gustave Horn, commandant des forces schismatiques, ne voulait point l'accepter, mais l'impétueux Bernard de Saxe-Weimar triompha de sa prudence. Le combat eut lieu le 7 du mois de septembre 1634. La faiblesse numérique des Suédois et des luthériens allemands, le désaccord des chefs, la situation peu favorable de l'armée, tout aida les ultramontains à remporter la victoire. Après huit heures d'une lutte opiniâtre, les ennemis de Rome furent complétement battus. Vingt mille restèrent sur la place ou tombèrent entre les mains des orthodoxes; parmi les prisonniers se trouvait le général en chef, Gustave Horn. Avec les débris des légions protestantes, Bernard gagna les bords du Rhin; le Cardinal-Infant prit la route de Bruxelles. Il n'apportait en Belgique ni la tolérance, ni la liberté, ni les lumières des temps modernes, mais il y apportait, comme ses prédécesseurs, le goût de la peinture et le sentiment du beau.

La visite faite par lui à Rubens prouve quelles étaient ses dispositions envers le grand homme. Aussi occupa-t-il son pinceau presque sans interruption. Il lui fit exécuter sept ou huit fois son portrait, soit à pied, soit à cheval, et quelques pages historiques, notam-

ment celle qui figure son entretien avec le fils de Ferdinand II, sous les murs de Nordlingen, le 2 septembre 1634. Elle orne maintenant la galerie de Vienne ; des personnages emblématiques entourent les deux princes. Le gouverneur commanda au peintre fameux beaucoup d'autres ouvrages, pour son propre compte ou pour le roi d'Espagne. En 1637, par exemple, Pierre-Paul reçut 2,500 livres, sur les dix mille livres que devaient coûter dix-huit grandes toiles, destinées au champêtre séjour du Pardo. Il les termina toutes, avec l'aide de Snyders, puisqu'il reçut en 1640, année de sa mort, le complément de la somme. Quatre autres morceaux, peints aussi pour le roi d'Espagne et livrés sans le moindre doute, furent payés seulement à ses héritiers, qui touchèrent 4,200 livres (1).

Dans les derniers mois de 1635, l'artiste avait expédié en Angleterre l'histoire allégorique de Jacques Ier, finie avant le mois de juillet. On avait perdu un temps considérable à solliciter du prince Ferdinand et de la Hollande une exemption de taxes : rien que pour faire sortir de Belgique les tableaux, il aurait fallu payer cinq ou six pour cent de leur valeur, c'est-à-dire plus de quatre mille livres. Le peintre ne voulait pas supporter ces frais, et le roi Charles y tenait peu. L'auteur avait promis d'aller en Angleterre placer les peintures et les retoucher, s'il y avait lieu. Mais il se ravisa, dans la crainte que la goutte ne l'empêchât de partir, donna chez lui les derniers coups de pinceau, s'arrangea pour que son intervention fût désormais inutile. On ne pourrait s'imaginer quelle longue correspondance nécessitèrent ces préparatifs, la dispense de taxes qu'on voulait obtenir et les précautions qu'exigeait le transport. Charles Ier lui même s'en occupa de la manière la plus active. On prit enfin le parti de diriger les toiles

(1) Les ordonnances de paiement se trouvent reproduites dans les *Particularités et documents inédits sur Rubens*, page 28.

sur Dunkerque et on pria Rubens d'assister à l'emballement, pour qu'elles n'éprouvassent aucun dommage. Dans le courant d'octobre, elles furent mises en chemin et n'arrivèrent à Londres qu'au mois de décembre. Une somme de trois mille livres sterling, ou soixante-quinze mille francs, avait été stipulée comme prix de ce grand travail. Elle fut payée seulement par fractions en 1637 et pendant la première moitié de 1638. Mais, avant que Rubens en eût touché le solde, le roi d'Angleterre lui envoya une magnifique chaîne d'or, ne pesant pas moins de 82 onces 1/2 (1).

Malgré les accès de goutte qui le forçaient par intervalles de garder le lit pendant un mois, Pierre-Paul semble donc avoir été aussi laborieux, aussi fécond pendant la dernière époque de sa vie que pendant le reste de sa carrière. Non-seulement les œuvres considérables dont nous venons de parler ne le fatiguaient point, et surtout ne l'accablaient pas, mais il y mêlait encore de petits travaux, comme pour se délasser. En 1639, par exemple, il fit le portrait de son neveu Gevaerts. Pendant le mois de février de l'année suivante, Gerbier, qu'on avait chargé de conclure une affaire avec Jordaens, comptait si bien sur l'activité de Pierre-Paul, qu'il essaya de lui transmettre la commande, pour lui prouver son amitié. Il s'agissait de vingt-deux tableaux, grands et petits, dont on voulait orner, à Greenwich, le cabinet de la reine. Mais le peintre des banquets facétieux avait déjà indiqué ses prix, et il eût été malséant de lui dérober l'entreprise. Gerbier alors proposa de la partager, laissant à Jordaens les morceaux des parois et faisant peindre le plafond, c'est-à-dire neuf sujets destinés aux soffites, par le chef de l'école. Seulement Rubens demandait juste le double, 480 livres sterling au lieu de 240. Cette négociation,

(1) *Sainsbury*, de la page 191 à la page 205.

qui se tramait à l'insu de Jordaens, n'était pas très-délicate, il faut bien le dire. Le maître comblé d'honneurs et de biens cherchait à supplanter son élève. Un artiste de nos jours, auquel on tâcherait d'enlever ainsi un travail, en garderait un juste ressentiment. Mais la mort qui guettait Rubens, qui le frappa tout à coup, suspendit les démarches, livra la série entière à Jordaens, bientôt arrêté lui-même par les troubles d'Angleterre.

Dans les derniers temps de sa vie, le peintre glorieux put constater à quel point ses efforts pour établir la paix entre Philippe IV et la Hollande avaient été louables et judicieux. La guerre continuait, au détriment des malheureuses provinces belges. Frédéric-Henri les attaquait, les entamait par le nord, le cardinal de Richelieu par le midi. Cette Flandre laborieuse et ingénieuse, qui avait été la racine et la tige de la civilisation dans les Pays-Bas, dans la zone septentrionale de la France et même sur les bords du Rhin, perdait chaque jour quelque rameau, avait l'air d'un arbre encore majestueux, ébranché au dehors par l'ennemi, rongé à l'intérieur par un gouvernement despotique. Au mois de juin 1638, Anvers même fut exposée à un siége, et le grand artiste put voir de loin la fumée de deux combats. Le prince d'Orange avait formé le dessein de prendre la ville, en l'assaillant à l'est et à l'ouest. Il avait, par suite, envoyé le comte Guillaume de Nassau avec six mille fantassins et dix-huit pièces de campagne sur la rive gauche, pour s'emparer des forts de Calloo et de Burcht, puis envahir le faubourg nommé la Tête-de-Flandre. Lui-même devait marcher par la rive droite contre la grande cité. Son auxiliaire s'établit à Calloo, et allait poursuivre son avantage, quand les forces espagnoles lui barrèrent le chemin. Le gouverneur des Pays-Bas orthodoxes, qui les commandait en personne, était un habile homme de guerre, comme il l'avait déjà

prouvé à la bataille de Nordlingen. Le 18 juin, les Hollandais, fortifiés par de nouveaux régiments, attaquèrent ses troupes. Une lutte sanglante, où les adversaires se fusillaient et s'entr'égorgeaient dans l'eau et dans la boue, dura une partie du jour ; elle se termina par la déf ite des agresseurs. Le comte de Nassau y perdit son fils unique, âgé de vingt-quatre ans. Le 19, le Cardinal prit ses dispositions pour attaquer l'ennemi sur trois points à la fois. Dans la nuit du 20 au 21, à minuit, sous les rayons de la lune, la bataille commença ; elle fut acharnée, horrible : pendant neuf heures, le canon mêla son tonnerre au crépitement de la mousqueterie, aux hennissements des chevaux, à la fanfare des clairons, à la voix des chefs qui commandaient les manœuvres, aux cris et aux gémissements des blessés. Le carnage dépassa toutes les proportions ordinaires : sept ou huit mille cadavres jonchèrent le terrain, le nombre des hommes mis hors de combat fut à peu près égal. Le tiers seulement des milices engagéees ne subit aucun dommage. Les bandes espagnoles firent aux Hollandais trois mille prisonniers, enlevèrent quarante-neuf drapeaux, vingt-trois canons et quatre-vingt-cinq bâtiments chargés de munitions ou d'approvisionnements. La perte des Provinces-Unies dépassa deux millions de florins. Les habitants d'Anvers coururent en foule sur le champ de bataille, ramassèrent les armes, les débris de toute sorte, tragiques souvenirs d'une lutte qui aurait pu être un bienfait pour eux, les délivrer de l'oppression étrangère, de l'intolérance catholique et de la langueur où périssait leur commerce, si leurs frères du Nord l'avaient emporté.

Mais comme les Espagnols gouvernaient le pays, on célébra pompeusement leur victoire. Une entrée solennelle du Cardinal-Infant et de ses soudards réjouit, exalta la population. Rubens avait fourni le dessin du

char triomphal ; son ébauche orne encore le musée d'Anvers, et quand eut lieu, de nos jours, l'inauguration de sa statue sur la Place-Verte, on reconstruisit en son honneur le splendide véhicule (1).

Le dernier morceau exécuté par Rubens fut un de ses chefs-d'œuvre. En 1636, George Geldorp, peintre des Pays-Pas fixé à Londres, lui écrivit pour lui demander un tableau d'autel. Rubens le pria de lui donner quelques explications : il s'étonnait de ce qu'une pareille commande lui fût adressée d'un royaume protestant. Geldorp ayant répondu que l'ouvrage était destiné au fameux Jabach, amateur de Cologne, le grand peintre lui écrivit :

« Anvers, le 25 juillet 1637.

« Monsieur,

« J'ai entre les mains votre honorée lettre du dernier jour de juin, qui dissipe tous mes doutes, car je ne pouvais m'imaginer à quelle occasion on avait besoin à Londres d'un tableau d'autel. Pour ce qui est du temps, il me faudrait un an et demi, afin de pouvoir servir votre ami sans gêne ni incommodité. Pour ce qui est du sujet, il conviendrait de le choisir d'après la dimension du tableau ; car il y a des sujets qui se traitent mieux dans un grand espace et d'autres qui demandent une proportion moyenne ou plus petite. Si pourtant je pouvais choisir ou désirer un sujet à mon goût, relativement à saint Pierre, je prendrais son crucifiement, où on lui mit les pieds en haut. Il me semble que cela donnerait moyen de faire quelque chose d'extraordinaire. Du reste, j'en laisse le choix à celui qui doit le payer et jusqu'à

(1) On trouvera de plus amples renseignements sur la bataille de Calloo dans les *Mémoires du prince Frédéric-Henri,* dans le livre de Gevaerts que nous avons déjà cité : *Pompa introïtus serenissimi Ferdinandi Austriæi.* Les frères Gilles et Bonaventure Peeters furent chargés par le conseil municipal, en 1639, de représenter la bataille de Calloo ; leur toile, qui leur fut payée 480 florins, se trouve encore à l'hôtel de ville, et comme c'est une œuvre importante, les amateurs et curieux auraient tort de ne point l'aller voir. D'autres artistes ont traité ce sujet, longtemps populaire au bord de l'Escaut.

ce que nous ayons vu quelle sera la dimension du tableau. J'ai une grande affection pour la ville de Cologne, où j'ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans, et bien des fois, depuis tant d'années, j'ai eu le désir de la revoir. Cependant je crains que les difficultés de notre temps et mes occupations ne m'empêchent de contenter ce désir et beaucoup d'autres. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces, etc. (1). »

On voit par cette lettre que Rubens ne se hâtait point de répondre à celles qu'il recevait, puisqu'il laissa écouler vingt-cinq jours avant de l'écrire. Geldorp eut le temps d'exercer sa patience. Au mois de mars 1638, il pria un de ses amis, le sieur Lemens, de s'informer et de lui dire où en était la peinture. Rubens satisfit lui-même sa curiosité, le 2 avril.

« Monsieur,

« Ayant appris de M. Lemens qu'il vous serait agréable de savoir à quel point en est l'ouvrage que j'ai entrepris, par votre ordre, pour un de vos amis de Cologne, je m'empresse de vous faire savoir qu'il est déjà avancé, et j'ai même l'espoir que ce sera un des meilleurs travaux sortis de ma main. Vous pouvez en écrire hardiment à votre ami. Cependant, je n'aimerais pas qu'on me pressât pour le terminer : je prie même qu'on laisse cela à ma disposition et à ma commodité, pour que je puisse l'achever à mon aise, tant je trouve dans le sujet de ce tableau plus de charme que dans tous ceux dont je m'occupe, bien que je sois accablé d'ouvrage. Je n'ai pas écrit à votre ami de Cologne, parce que je n'ai dans cette ville aucune connaissance, et il me semble qu'il vaut mieux le faire par votre entremise. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces, etc. (2). »

Rubens tarda si bien, prit si bien son temps, que la mort trouva la peinture chez lui, terminée, mais non livrée. Elle fut remise au sieur Jabach, pour la somme

(1) Émile Gachet, *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*, pages 275 et 276.

(2) *Lettres inédites*, etc., pages 279 et 280.

convenue, après le décès du grand homme. L'artiste expéditif s'était enfin laissé devancer. Le tableau fut offert en don à l'église Saint-Pierre, où on le voit encore. Il est plein de jeunesse, de verve et de fermeté : aucun indice ne trahit sur cette page les défaillances habituelles de la vieillesse. A gauche du saint, un bourreau agenouillé s'occupe à fixer la croix dans le sol : un deuxième, placé à droite, supporte la main gauche du martyr : trois autres lient ses pieds et les clouent. L'attitude insolite du patient, les veines gonflées de sa poitrine et de sa tête, les étranges effets de la lumière qui tombe sur sa figure renversée, les passions qui l'agitent, les efforts des tourmenteurs et leurs postures sont rendus avec une puissance, un bonheur étonnants. Jamais Rubens ne s'était montré plus digne de sa gloire. Comme le motif lui plaisait, il a en outre terminé ce tableau avec un grand soin : les contours sont très-nets, et l'on admire la finesse de la couleur.

Pendant qu'il exécutait ses derniers ouvrages, des attaques de gouttes réitérées lui donnaient le pressentiment qu'il ne tarderait pas à mourir. On le trouve exprimé dans la lettre suivante, par laquelle il remerciait le fameux statuaire François Duquesnoy de certains présents qu'il lui avait expédiés de Rome :

« Cher ami,

« Je ne puis vous exprimer les obligations que je vous ai pour les modèles que vous m'avez envoyés, ainsi que pour les plâtres de ces deux enfants admirables, dont vous avez orné l'épitaphe de M. Van Huffel, dans l'église de l'Anima. Ce n'est point l'art, c'est la nature même que l'on remarque dans ce marbre ainsi attendri et plein de vie. Que dirai-je des applaudissements universels et bien mérités que vous attire la statue de saint André, que l'on vient de découvrir ? Votre gloire et votre célébrité, mon cher ami, rejaillissent sur notre nation entière. Si mon âge et la goutte funeste qui me dévore ne me retenaient ici, je partirais à l'instant et irais

admirer de mes propres yeux des choses si dignes d'admiration. Mais puisque je ne puis me procurer cette satisfaction, j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi nous : et je ne doute pas que notre chère patrie ne se glorifie un jour des ouvrages dont vous l'aurez ornée. Plaise au ciel que cela arrive avant que la mort, qui va bientôt me fermer les yeux pour jamais, me prive du plaisir inexprimable de contempler les merveilles qu'exécute cette main habile, que je baise du plus profond de mon cœur (1) !

« Votre très-affectionné et très-obligé serviteur,

« PIETRO PAUOLO RUBENS.

« D'Anvers le 17 avril 1640. »

Rubens ne se trompait pas en déclarant sa mort prochaine. Pendant tout le mois où il écrivit cette lettre, il fut malade. Le 13, Balthazar Gerbier lui répondait : « J'ai reçu avec un grand plaisir votre longue épître, qui m'a prouvé que vous n'êtes pas aussi mal qu'on me l'avait dit, car vous en avez tracé les caractères aussi bien que d'habitude. Avec le beau temps qui approche, vous irez, j'espère, de mieux en mieux, et nous pourrons nous embrasser une dernière fois ; je m'apprête à quitter le pays, dès que le roi m'en donnera l'ordre. Nous achetons des malles et faisons des paquets (2). » Les vœux de Gerbier en faveur du grand homme ne se réalisèrent pas : le 21, la goutte lui rendait tout mouvement impossible ; mais il se rétablit un peu, et son état n'inspirait plus d'inquiétudes, lorsque, dans les derniers jours de mai, son mal redoubla, compliqué de fièvre. Le 30, un accès de goutte remontée mit fin à son existence. Trois semaines auparavant, il avait donné à sa jeune femme une dernière preuve de tendresse, qui aug-

(1) Cette lettre a été publiée par Michel, page 257, et par Smit, page 456. L'original, écrit en français, appartenait en 1761 au prince de Gallitzin, ambassadeur de Russie auprès des états généraux de Hollande : le comte de Cobentzell la lui avait donnée.

(2) Sainsbury, p. 218.

menta le nombre de ses héritiers. Il avait, le jour de sa mort, 62 ans et 11 mois. On l'enterra en grande pompe dans l'église Saint-Jacques, sa paroisse. Devant le cercueil marchaient le clergé de cette dernière et le chapitre de la cathédrale, puis venaient les ordres mendiants, avec leur costume grave et pittoresque. A droite et à gauche s'avançaient soixante orphelins, tenant tous un flambeau allumé. Derrière le corps, on voyait la famille du grand homme, la magistrature, la corporation des peintres, une foule de nobles, de commerçants et de riches bourgeois. La population entière formait la haie sur leur passage.

Dans l'église, le chœur était tendu de velours noir depuis le haut des voûtes jusqu'au sol, et on avait paré l'autel de la même manière. Un cénotaphe occupait le milieu de l'enceinte réservée. Les musiciens de Notre-Dame jouèrent pendant toute la messe, accompagnant les psaumes funèbres et le *Dies iræ*. On déposa ensuite la bière dans le caveau des Fourment. Le catafalque resta six semaines debout et six cierges brûlèrent continuellement alentour (1). En reconnaissance des honneurs que l'on s'était empressé de rendre au peintre illustre, sa veuve fit remettre plusieurs sommes aux magistrats, aux deux chapitres, aux ordres mendiants et à la corporation de Saint-Luc.

(1) Dans l'obituaire de l'église Saint-Jacques on lit la note suivante, que nous traduisons du flamand :

« Item, le 2, a été célébré le service de messire Pierre-Paul Rubens, enterré dans le caveau du sieur Fourment et mort trois jours auparavant. Les messieurs ont contribué tous ensemble aux frais de transport et la quête a produit 9 gros 10 sous. Le convoi a eu lieu le 2 juin, avec soixante flambeaux ornés de croix de satin rouge et la musique de Notre-Dame. Nous avons chanté le *Miserere* avant la messe, puis le *Dies iræ* et d'autres psaumes. Il a été exposé six semaines avec six cierges. Les frais de l'église, fixés d'abord à six livres, se sont montés à 69 gros 3 sous, qui ont été payés. »

Quelques passages de cette note sont mal rédigés et très-obscurs ; nous les avons traduits de notre mieux.

Ayant sollicité la permission de bâtir une chapelle derrière le chœur de l'église Saint-Jacques, l'évêque et la régence l'y autorisèrent le 14 mars 1642, et elle fit construire la tombe où repose maintenant la dépouille du célèbre artiste. Sa pierre sépulcrale est placée devant un autel que décore un de ses tableaux. Il représente la Vierge assise, avec le petit Emmanuel, sous un berceau de feuillages. Un cardinal s'agenouille devant le Fils de l'homme, qui le caresse de la main droite et lui donne sa main gauche à baiser. Saint Jérôme, dans la même attitude, porte un lambel et un livre ouvert, sa traduction des saintes Écritures probablement. Près du dignitaire ecclésiastique, sainte Madeleine, tenant un vase de parfums, les cheveux épars, les seins nus, ayant pour costume une chemise garnie de dentelles et une robe de satin noir, occupe un marchepied. Signalons encore saint Georges, revêtu d'une brillante armure, qui porte une bannière et foule aux pieds le dragon vaincu. D'autres personnages sans emblèmes ne peuvent être désignés par aucun nom. Quatre anges planent au-dessus du groupe principal, offrant à l'épouse mystique et au divin enfant une couronne de fleurs et une branche de palmier. Inutile de dire que la scène pieuse est agencée avec beaucoup d'art.

La tradition affirme que saint Georges a les traits de Rubens, la Vierge ceux d'Isabelle Brandt, et que la seconde femme du peintre lui a fourni le type de Madeleine. Un examen attentif donne raison au témoignage populaire, comme les amateurs pourront s'en convaincre à l'aide de gravures. Les autres similitudes que l'on avait cru voir sont chimériques.

Le peintre n'a guère exécuté d'œuvre plus moelleuse et plus charmante : le coloris joint une vivacité peu ordinaire à une finesse incomparable. C'est avec un goût digne d'éloges que l'on a choisi cette toile pour figurer sur la tombe de l'artiste. Placée dans la cha-

pelle funèbre, comme une preuve exquise de son génie, elle éveille l'admiration et augmente l'attendrissement du spectateur.

Mais ce que nul ne pourrait deviner, c'est la facture audacieuse de ce tableau. On le déplaça, au commencement de 1865, pour le nettoyer, une crasse épaisse ayant fini par l'obscurcir. Le travail terminé, je vis la toile en pleine lumière, avec un prodigieux étonnement. Cette œuvre si harmonieuse à distance est d'une rudesse inouïe, quand on la regarde de près. La couleur y est appliquée par grumeaux, par traînées intermittentes, d'une main si hardie et si sûre qu'un homme de génie seul peut manier ainsi le pinceau, obtenir si témérairement les effets voulus. Les beaux cheveux dorés de Madeleine et les angles intérieurs de ses yeux, par exemple, sont brossés d'une manière qui dépasse toute idée. On fait quelques pas en arrière, et ces yeux vivent, sont pleins d'une molle langueur; cette chevelure que l'on croyait faite avec des bouts de cordes, prend une légèreté, une transparence merveilleuses.

Si on enlevait secrètement ce tableau de la place qu'il occupe, et l'exposait dans une salle de vente ou une collection particulière, tous les faux amateurs déclareraient que l'œuvre n'est pas de Rubens, et, avec la présomption qui les distingue, ils soutiendraient leur folle opinion comme un axiome indiscutable. Plusieurs fois la sottise des prétendus connaisseurs a failli me dégoûter de mes travaux.

Gaspard Gevaerts (1), le neveu et l'ami de Rubens, avait composé son épitaphe; mais on négligea d'en parer la pierre sépulcrale pendant plus d'un siècle. Remariée peu de temps après la mort de l'artiste, sa femme avait d'autres préoccupations : elle s'abandonnait tout entière aux voluptés d'un second amour. Ce fut dans

(1) Le musée d'Anvers possède maintenant son portrait, qui lui a été légué en 1875 par la baronne Ph. Gillès de Gravenwezel.

l'année 1755 seulement que Jean-Baptiste van Parys, chanoine de l'église Saint-Jacques et petit-neveu de l'homme illustre par sa grand'mère, eut la piété de l'y faire inscrire (1). Nous la traduisons :

Ici repose
Pierre-Paul Rubens, chevalier
et seigneur de Steen,
fils de Jean Rubens, sénateur de cette ville.
Doué de talents merveilleux, très-docte
et versé dans l'histoire ancienne,
connaissant tous les arts libéraux
et les secrets de la politesse,
il mérita principalement d'être déclaré
l'Apelles de son siècle et de tous les âges.
Il se concilia les bonnes grâces des monarques et des hommes
supérieurs. Philippe IV, roi d'Espagne et des Indes,
le nomma sécrétaire de son conseil privé,
et l'envoya dans la Grande-Bretagne, en 1629,
auprès du roi Charles I[er].
Il eut le bonheur et la gloire de poser les bases
d'une paix bientôt conclue entre les deux souverains.
Il mourut l'an du salut 1640,
le 30 mai, âgé de soixante-quatre ans (2).

Lorsque Rubens cessa de vivre, sa femme était enceinte de trois semaines seulement : elle accoucha, le 3 février 1641, de Constance-Albertine, qui devint plus tard religieuse au monastère de la Cambre, près de Bruxelles. N'étant âgée que de 26 ans, lorsqu'elle mit au monde cette fille posthume et, se trouvant trop jeune pour rester fidèle à la mémoire du grand homme, elle épousa Jean-Baptiste Broeckhoven, chevalier de Saint-Jacques, baron de Bergeyck, envoyé extraordinaire en Angleterre, qui fut créé comte par Charles II et joua

(1) Michel, page 269 et 270. — Smit donne à la page 364 de son livre le tableau généalogique de la famille de Rubens.

(2) Rubens n'avait, le jour de sa mort, que soixante-deux ans et onze mois, comme nous l'avons rapporté : il est bizarre que Gevaerts se soit trompé sur l'âge du défunt en écrivant son épitaphe.

dans la diplomatie de l'époque un rôle assez brillant. Hélène oublia Rubens près de lui (1).

Trois jours avant sa mort, le 27 mai, l'illustre dessinateur avait fait son testament, que le notaire Toussaint Gayot rédigea devant témoins. Il y ordonne de saisir une occasion favorable pour vendre publiquement, ou de la main à la main, ses tableaux, statues, médailles et autres curiosités : François Snyders, Jean Wildens et Jacques Moeremans donneront leur avis à cet égard. Mais on aura soin de réserver les portraits de l'artiste et de ses femmes, puis de les remettre aux enfants de l'une et de l'autre. Hélène Fourment aura en outre, sans rien payer, la toile connue sous le nom de *la Petite Pelisse*. Les dessins faits ou recueillis par le testateur devront être conservés pour celui de ses fils qui voudrait cultiver la peinture, ou, si cette clause ne se trouve point remplie, pour celle de ses filles qui épouserait un peintre célèbre : on attendra ainsi jusqu'à ce que le plus jeune de ses enfants ait accompli sa dix-huitième année. Dans le cas où nul d'entre eux n'aurait le droit de réclamer cette succession particulière, on pourra la vendre comme les autres biens et en distribuer le prix de la même façon (2).

L'héritage du peintre était considérable. On trouva dans son cabinet six chaînes d'or, auxquelles étaient appendues autant de médailles, présents de divers monarques : le cordon de chapeau garni de diamants, qu'il tenait du roi d'Angleterre, plusieurs bagues de grande valeur et d'autres bijoux précieux, qui tous lui avaient été offerts par des souverains et des souveraines. Mais ces dons avaient bien moins d'importance que sa gale-

(1) La famille des barons de Bergeyck existe encore à Malines. Que sont devenus les papiers de Rubens, communiqués en 1771 au licencié Michel? Si le temps les a épargnés, il serait désirable qu'un homme plus judicieux en prît connaissance.

(2) Smit, page 459, donne le texte flamand de cet acte.

rie de tableaux : elle se composait de 319 peintures, parmi lesquelles il y en avait 93 de sa main. Ce serait de nos jours une collection royale. On y admirait dix toiles de Titien, six Paul Véronèse, six Tintoret, douze morceaux de Brueghel le vieux, dix d'Antoine van Dyck, neuf de Saltleven et dix-sept d'Adrien Brauwer. Elle contenait aussi, chose remarquable ! vingts portraits du Titien copiés par Rubens. Ces œuvres merveilleuses, où l'idéal lutte puisamment contre le réel, l'avaient beaucoup frappé; pour les étudier de plus près, il en fit de savantes reproductions. Je passe sous silence les bustes, les statues, les ivoires, les médailles, les coupes d'agate et les autres raretés.

La famille avait d'abord l'intention de vendre aux enchères tous ces objets précieux, mais d'illustres amateurs se les étant disputés, il fut inutile de provoquer une licitation et d'enrouer les crieurs. Les principaux concurrents furent le roi d'Espagne, l'empereur d'Allemagne, le roi de Pologne, l'électeur de Bavière et le cardinal de Richelieu, qui acheta une grande partie des meilleurs tableaux. Les gemmes et camées, collection d'une très-haute importance, fut acquise tout entière par Philippe IV, aussi bien que les médailles et les sculptures en ivoire.

Michel prétend que la veuve de Rubens, jugeant quelques-uns de ses tableaux trop indécents, ne voulait pas qu'ils fussent mis sur le catalogue. Et il cite notamment les *Trois Grâces nues*, de grandeur naturelle ; le *Bain de Diane*, avec des personnages plus grands que demi-nature. Dans sa pudique émotion, Hélène Fourment se proposait même de ne pas les laisser voir ; bien mieux, elle avait formé, suivant le chroniqueur, le projet de les brûler, par égard *pour les yeux et les cœurs chastes.* C'était pousser un peu loin la pruderie. Mais le cardinal de Richelieu, ce grand homme qui a connu toutes les passions, désirait vivement le *Bain de Diane :* il sol-

licita la veuve et finit par obtenir d'elle le tableau voluptueux, pour la somme de trois mille écus. Et ces belles formes sans voiles le charmèrent si bien, qu'il offrit en don à la vertueuse Hélène une montre d'or garnie de diamants. Il est positif que cette image excitante ne figure pas sur la liste des œuvres de Rubens vendues après sa mort; mais les *Trois Grâces* y sont portées, sous le n° 92. Ayant cédé pour une toile scabreuse, la veuve céda-t-elle pour les autres? Il y a lieu de le croire. Elle aurait eu fort à faire, d'ailleurs, et aurait perdu beaucoup d'argent, si elle avait voulu éliminer toutes les scènes chatouilleuses. Rubens, le prétendu catholique, n'affectait nullement la réserve et la modestie. Les pieux personnages, qui lui rendaient visite et promenaient leurs regards sur sa collection, devaient être parfois scandalisés. On voyait dans son hôtel Adam et Ève, la nymphe Calisto, Diane et Actéon, Vénus et Adonis couchés sur un lit, des nymphes toutes nues pourchassées par des satyres, Andromède liée au rocher, sainte Madeleine repentante, mais peu vêtue, Bethsabée tentant le roi David, Angélique endormie avec l'hermite, deux tableaux de Suzanne repoussant les vieillards, un Mauvais lieu, par Aertgen de Leyde, un Jugement de Pâris dû au pinceau de Josse van Cleef le fou, une Femme caressée par son amant, peinture de Rubens lui-même. En voilà plus qu'il n'en fallait pour troubler les âmes pudiques, pour allumer la concupiscence des autres. Les *Trois Grâces* ne pouvaient édifier les gens scrupuleux : elles passèrent dans la collection de Charles Ier.

La vente de tous les objets réunis donna une somme de 280,000 florins, argent de Brabant, ou 602,000 livres.

Le fils aîné de Rubens, cet Albert dont nous avons déjà parlé, qu'il recommandait si affectueusement à Gevaerts, hérita du goût de son père pour l'étude, mais non de son génie pittoresque. Nommé secrétaire du

Conseil privé, il borna là son ambition : il aimait avant tout le calme, les livres et l'entretien des savants. L'archéologie semble avoir été son occupation favorite. Aussi écrivit-il un mémoire sur le célèbre camée figurant l'apothéose de Tibère, reçu dans l'Olympe par Auguste : Pierre-Paul avait fait exécuter des planches pour cet ouvrage, car on en trouva six chez lui après sa mort, représentant vingt et une pierres sculptées, parmi lesquelles on remarquait celle que nous venons de décrire. Albert rédigea encore un traité sur les costumes des anciens et sur le laticlave. Ses cousins germains paternels, Philippe Rubens le fils et Gaspard Gevaerts, publièrent ces deux morceaux, imprimés en 1665 dans l'établissement du fameux Plantin. Albert expira de douleur, à la suite d'un cruel accident. Son fils, qui donnait les plus belles espérances et qu'il aimait beaucoup, ayant été mordu par une petite chienne enragée, mourut à la fleur de l'âge. Le malheureux père fut incapable de supporter cette catastrophe. On l'enterra bientôt près du grand Rubens, dans l'église Saint-Jacques, et l'on grava sur sa pierre sépulcrale :

Ci-gît Albert Rubens, fils de Pierre-Paul, qui siégeait dans le Conseil privé du roi catholique ; personne ne connaissait mieux que lui toute la littérature des belles époques, l'histoire grecque et romaine, les antiquités. Il mourut au milieu de sa carrière, l'an du salut MDCLVII, aux calendes d'octobre, âgé de XLIII ans.

Ce double décès accabla tellement sa femme qu'elle succomba peu de temps après. On la coucha sous la même pierre, où l'on grava son épitaphe à la suite de la précédente :

Dame Clara van der Mont, malade du regret d'avoir perdu son mari, lui ayant à peine survécu un mois, repose à jamais dans cette chapelle de pieuse fondation : elle mourut âgée de XXXIX ans. *Requiescat in pace.*

Outre son histoire, Pierre-Paul a sa légende, comme tous les grands hommes; on en trouve quelques épisodes dans Campo Weyerman. A une fête annuelle d'Anvers, rapporte le biographe, vint un dompteur d'animaux qui possédait un magnifique lion, avec lequel il jouait, luttait et faisait divers tours. Le grand peintre, ayant eu le désir de voir ce tyran des solitudes africaines, le trouva si rare dans son espèce, qu'il pria son conducteur de l'amener chez lui, pour qu'il le dessinât dans plusieurs postures. Comme il était occupé de cette besogne, l'animal se mit à bailler et à tordre sa langue d'une manière tellement pittoresque et singulière, que Rubens se hâta d'en prendre une esquisse, voulant ainsi le retracer quand il composerait un de ses tableaux de chasse. Pendant qu'il crayonnait, il demanda au bateleur s'il ne pourrait pas faire exécuter à sa bête le même mouvement, et lui promit une bonne récompense. Le maître du lion le chatouilla sous la mâchoire: il ouvrit de nouveau sa terrible gueule. Mais ayant répété l'épreuve trop souvent, le quadrupède impatienté lui lança des regards effroyables. Son cornac dit alors à Rubens qu'il serait dangereux de continuer cet exercice, que son lion était fier comme un noble castillan et gardait le ressentiment d'un outrage comme un inquisiteur; il ne fallait donc point s'exposer à ses vengeances. Cette observation effraya Rubens; il quitta son chevalet, déposa ses esquisses dans une chambre voisine et fit remettre au dompteur le salaire convenu, le priant d'emmener sa bête le plus tôt possible.

Mais la fantaisie de l'artiste devait causer la mort du pauvre diable. Il conduisit à Bruges le superbe animal, qui lui gardait rancune de ses familiarités. Un grand nombre de spectateurs étant un jour entrés dans la cabane, le propriétaire, ravi de cette affluence inattendue, exécuta ses prouesses avec moins de circonspection que d'habitude. Tout à coup le lion s'emporte, renverse

son maître, et, le tenant sous lui, la griffe ouverte, lui montre les dents d'une manière formidable. L'homme cherche adroitement à se lever et à s'enfuir, mais le lion, lui appuyant ses pattes antérieures sur la poitrine, le presse au point de lui couper la respiration. Baigné d'une sueur froide, il n'eut que la force de prier à voix basse une personne d'aller quérir aussi vite que possible un morceau de chair crue. La viande étant apportée, le lion ne daigna pas même y jeter les yeux. Un savant de la troupe dit alors qu'il fallait placer un coq devant la bête frénétique, le cri du coq terrifiant les animaux de son espèce. Ce moyen échoua comme le premier. Pour dernière ressource, le nomade entrepreneur de spectacles conjura les assistants de se procurer deux arquebuses et de viser le lion à la tête, qu'autrement il allait étouffer ou être dévoré. On perça en effet le monstre de deux balles, mais à peine eut-il senti la blessure qu'il arracha l'épaule et le bras gauche du bateleur, puis, poussant un cri effroyable, tomba mort sur le cadavre de sa victime.

Si cette anecdote n'est point fausse, elle achève de démontrer, ce que prouvent d'ailleurs les chasses de Rubens, qu'il étudiait fidèlement les animaux d'après nature.

Pour donner de lui une idée complète, il est nécessaire de montrer ses corrélations avec son époque, avec l'esprit général qui la vivifiait. Deux tendances dominantes se manifestent en Europe au dix-septième siècle, dans ce coin du monde qui est souvent pour nous le monde entier. L'intelligence humaine, lasse du sombre moyen âge, se tourne vers les riantes cimes de l'Olympe et les mers étincelantes de la Grèce ; elle contemple avec joie les poétiques lointains de l'Hellade. Savants, littérateurs, philosophes, restent perdus au milieu de cette vision. Imitant l'exemple donné par le siècle antérieur, ils fouillent les textes comme une

poussière d'où la vie doit sortir. Les poëtes de Louis XIII et de Louis XIV cherchent l'inspiration sous les platanes, sous les oliviers de la Grèce. La France et l'Italie s'abandonnent surtout à ce curieux amour, à cette violente adoration de la sibylle antique.

Mais tandis que les uns, sortant de l'Église, descendent dans les tombeaux, pour demander aux peuples morts la science et le génie, les autres interrogent la nature, cette mère puissante qui inspirait les grands penseurs défunts et qui doit inspirer les vivants. Elle seule renferme le secret de toutes choses : l'intelligence la plus profonde, les systèmes les plus vastes ne sont que de faibles lueurs éclairant quelques atomes, quand on les compare à l'Être universel, dont les attributs infinis remplissent et décorent l'immensité. Malheur aux nations qui se détournent de cette inépuisable source, qui veulent tirer de phrases nécessairement restreintes la solution des problèmes éternels ! Le savoir humain est un flot toujours mouvant; il bat sans cesse de nouvelles plages, et rien ne peut limiter ni suspendre cette marée continue. Pour s'arrêter, il faudrait qu'elle eût envahi l'espace incommensurable. Or, ce but de nos désirs, de nos efforts, nous ne l'atteindrons jamais.

Les esprits les plus vigoureux du seizième et du dix-septième siècle se précipitèrent donc avec joie dans l'océan de la nature. Télésio, Campanella, Bacon, Galilée, Descartes, Gassendi, Newton et Locke cherchèrent au sein même du grand tout le mot de l'énigme générale et des énigmes particulières. Un homme plus robuste encore s'enivra d'une si belle étude. Le juif Spinosa, compatriote de Moïse et du Christ, dédaignant toutes les traditions, toutes les inventions philosophiques ou religieuses, aborda sans détour la substance unique, dont le monde lui paraît la forme et non point l'ouvrage. Né entre Bacon et Spinosa, Rubens fut le poëte graphique de cette évolution intellectuelle, qui

n'eut pas de poëte littéraire. La nature le plongea aussi dans une ébriété puissante. Il l'adora, il la peignit sous ses faces les plus diverses. Il ne crut point devoir choisir entre ses manifestations, puisqu'elle ne les choisit point elle-même. Comme elle laisse fatalement déborder la vie de ses abîmes, le peintre laissa déborder sa force créatrice. Elle engendra un magnifique univers, plein de contrastes, de variété, de splendeur et de ténèbres, image de l'univers qui nous entoure et mêle la joie à l'inquiétude, la séduction à la terreur.

CHAPITRE XV

INFLUENCE DE RUBENS.

Un chef d'école ressemble à un aïeul, autour duquel se groupent ses enfants et ses petits-enfants. Jamais lignée ne fut plus abondante que celle de Rubens, jamais paternité plus incontestable. Avant qu'il eût fécondé la race anversoise, elle produisait avec peine, et de loin en loin, quelque talent secondaire. Il paraît, il travaille, il enseigne : une tribu d'hommes éminents se forme sous ses yeux, inspirée par son exemple, guidée par ses leçons, fortifiée par sa puissance créatrice. Tous ces mérites, sans lui, n'eussent pas eu conscience d'eux-mêmes, toutes ces vocations fussent demeurées inertes : il fallait sa parole magique pour les tirer du vague sommeil où dorment les talents que rien ne stimule. Et quand il les avait éveillés à la passion de la forme et de la lumière, du drame et de la couleur, de l'élégance et de la magnificence, il leur ouvrait le royal domaine qu'il avait conquis, sorte d'enclos tracé en pleine nature, que son imagination peuplait d'innombrables personnages, figures attrayantes ou imposantes, matrones sévères et femmes nues, guerriers et artisans, princes et rois, anges et amours, naïades et saintes, apôtres et courtisanes, héros et martyrs, moines et demi-dieux. Car il ne suffit pas de tenir un pinceau,

d'avoir un instrument à sa disposition, il faut savoir comment on en fera usage ; il ne suffit pas de monter un cheval robuste et alerte, il faut un champ de course ; et le terrain où manœuvre en tous sens une école, lui est invariablement fourni par le maître opulent qui l'a fondée. Ses disciples voient le monde comme il l'a vu, cherchent les mêmes effets, emploient les mêmes procédés, suivent la même méthode et, dans leurs plus hardis caprices, dans leurs plus violents efforts pour parvenir à l'indépendance, ne sortent pas du cercle où les a enfermés un victorieux génie.

Sous la domination de Rubens, on vit donc se former une splendide légion de coloristes, en tête desquels brillaient Van Dyck, Jordaens, Érasme Quellin, Snyders, Teniers, Jean van Hoeck, Théodore van Thulden, Abraham Diepenbeck, Juste van Egmont, Pierre van Mol, Guillaume van Herp, François Francken troisième du nom, les paysagistes Van Uden, Wouters et Wildens. Ils furent suivis par des peintres éminents que Pierre-Paul n'avait pas instruits, guidés, en personne, mais qui s'étaient approprié sa manière en étudiant ses tableaux, Gaspard de Crayer, Van Lint, Gérard Zéghers, Van Oost le vieux. Ces talents robustes composaient, à eux seuls, un état-major presque sans pareil ; si l'on n'avait pas aperçu dans la lumière, au-dessus d'eux, un chef illustre et vénéré, on les aurait tous pris pour des maîtres. Comme les généraux d'Alexandre, ils devinrent des chefs, des rois, à leur tour, quand l'aveugle mort eut emporté leur invincible capitaine. Chacun d'eux alors groupa autour de lui de vaillants adeptes : ce fut un nouveau ban d'artistes inspirés, l'école de Rubens à la seconde génération, troupe d'élite aussi, armée de toutes pièces par la nature, qui émerveilla, qui séduisit le monde comme la première. On y voyait se détacher dans la foule Boeyermans, Pierre Thys, Gonzalès Coques, Sutterman, Jean Bockhorst, la fa-

mille Ryckaert, Van Heuvele, Boschaert, Jean van Cleef, Cossiers, Van Oost le jeune, Gaspard van Opstal et d'autres encore. Le public charmé regardait avec étonnement ces fils des héros, qui égalaient presque leurs pères, et défilaient devant lui, des palmes dans les mains, aux sons d'une marche triomphale.

Et ces princes de la palette ne formaient pas tout le cortége. Non-seulement Rubens, par sa vigoureuse initiative, par son activité perpétuelle, devait féconder toutes les sections de la peinture, mais il était écrit que les différents arts viendraient à son école, prendraient ses avis, s'inspireraient de sa pensée. Le nombre des graveurs formés chez lui, ou d'après sa méthode, dépasse celui des coloristes. Pierre-Paul faisait travailler sous ses yeux les premiers, les conseillait, les dirigeait. Selon Mariette, c'est de lui que date la gravure moderne. Nul autre n'avait songé à rendre aussi exactement le clair-obscur, le passage graduel des ombres à la lumière, l'aspect si varié des surfaces. Il recommandait tantôt d'assourdir par endroits le travail du burin, tantôt de le rendre moelleux ou hardi, ferme ou léger, suave ou rude, de modifier les tailles, même dans les contours, suivant les effets qu'on voulait produire. Et les indications verbales ne lui paraissant pas toujours suffisantes, il mettait la main à l'œuvre, il retouchait les planches. Nul soin, nul effort ne lui coûtaient pour parvenir au but. Ce n'était point d'après les tableaux qu'on gravait chez lui les estampes, mais en copiant des dessins très-terminés, des grisailles peintes à l'huile, où l'on étudiait d'avance les résultats qu'on pouvait obtenir. Pierre-Paul, suivant le témoignage de Bellori, employa souvent la main souple et délicate de Van Dyck à préparer ces modèles, exercice qui ne lui fut pas inutile pour lui-même, ainsi qu'on peut en juger par ses eaux-fortes. Voilà comment fut disciplinée, instruite, habituée au succès, la radieuse pléiade que dominaient

Lucas Vorsterman, les deux Bolswert, Paul Pontius, Pierre de Jode, Witdoek, Pierre Soutman, Visschers, Suyderhoef, Guillaume Panneels. Il faut y joindre Christophe Iegher, qui taillait le bois avec une hardiesse, une fougue, une sûreté de main égales à l'emportement et à l'audace de Rubens lui-même. Jamais artiste fameux, excepté Pierre-Paul, n'a eu, pour reproduire ses tableaux, pour immortaliser ses conceptions, une pareille phalange d'interprètes.

La sculpture aussi éprouva son action bienfaisante. Un de ses plus constants admirateurs, un homme qui vivait dans son intimité, Lucas Faidherbe, appliqua son style aux bas-reliefs et aux statues. La pierre fut contrainte de subir les hardis caprices, les lignes violentes, les formes copieuses et robustes qui charmaient l'esprit de Rubens. L'ivoire même y fut soumis : cette matière délicate, timide pour ainsi dire, ne put se soustraire à l'impérieuse et universelle domination du chef d'école. Il fallut, bon gré, mal gré, qu'elle reproduisît sa manière dans les faibles dimensions où la nature l'emprisonne. Le catalogue mortuaire de Pierre-Paul signale un Crucifix, une Vénus, un Mercure, une Salière magnifique où se jouaient des Néréïdes, des Tritons et de petits anges, une Ronde d'enfants, une Psyché endormie avec Cupidon sur un lit d'écaille de tortue, qui avaient été taillés en ivoire d'après des esquisses fournies par le maître puissant.

Il n'est pas jusqu'à l'architecture, où une certaine influence n'ait révélé sa force. C'était un domaine pourtant, où il n'avait pas une grande originalité : ses études sur les palais de Gênes prouvent que l'art de construire l'intéressait ; la façade de l'église des Jésuites, à Anvers (maintenant église Saint-Charles), montre qu'il avait un sentiment d'élégance et d'harmonie, le goût du luxe et de la richesse dans les formes des bâtiments, comme une prédilection marquée pour

l'ampleur du dessin et l'opulence du coloris dans la peinture. Mais, sur ce terrain, ce n'était pas un maître, un créateur. La vue prolongée des édifices italiens, pendant sa jeunesse, avait enchaîné, asservi son imagination. Baldinucci, cependant, assure que le fameux architecte hollandais Van Campen aimait ses ordonnances et sa manière de les décorer, les imita dans ses plans, comme il imitait dans ses tableaux la facture de Rubens, car il maniait tour à tour l'équerre et le pinceau.

Enfin les limites de la Belgique n'arrêtèrent point la fécondité paternelle du maître inépuisable. Son génie inventif a, pour ainsi dire, plané sur le monde. L'école espagnole est sa petite-fille, Velasquez ne lui ayant donné le jour qu'après s'être assimilé à Rubens par une filiation intellectuelle. Watteau le prit pour guide, écouta, pratiqua l'enseignement perpétuel que donnent aux natures d'élite la science profonde, les audaces réfléchies, la somptuosité sans pareille, les délicatesses charmantes, la fougue dramatique et les gaietés colossales, qui se succèdent ou se groupent dans ses tableaux. Le rêveur gracieux et maladif imita ses Jardins d'amour, ses esquisses vaporeuses, l'or fluide, les teintes délicates de ses paysages, la souplesse de ses lignes et la désinvolture de ses poses. Il fut le dernier élève de Rubens, et enrôla lui-même, comme une recrue tardive, son ami Pater. Et quiconque voudra suivre leur exemple, non pas méditer sur le tombeau de Pierre-Paul, car il vit toujours, mais réfléchir devant ses toiles, en sera comme illuminé, en recueillera des avis précieux, des indications utiles, un supplément de force, d'intelligence et de verve. Il n'est guère de problèmes qu'il n'ait résolus, de combinaisons qu'il n'ait essayées, les plus simples et les plus hardies, les plus sages et les plus téméraires, les plus subtiles et les plus grandioses, les plus élégantes et les plus fortes, les plus suaves et

les plus tragiques. Tout peintre studieux, avide de bien faire, qui cherche les secrets de son art, peut dire quand il l'approche : « Maître, que je touche seulement le bord de votre manteau, et je serai sauvé ! »

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE.

2795-77. — Corbeil. Typ. et stér. de Crété.





